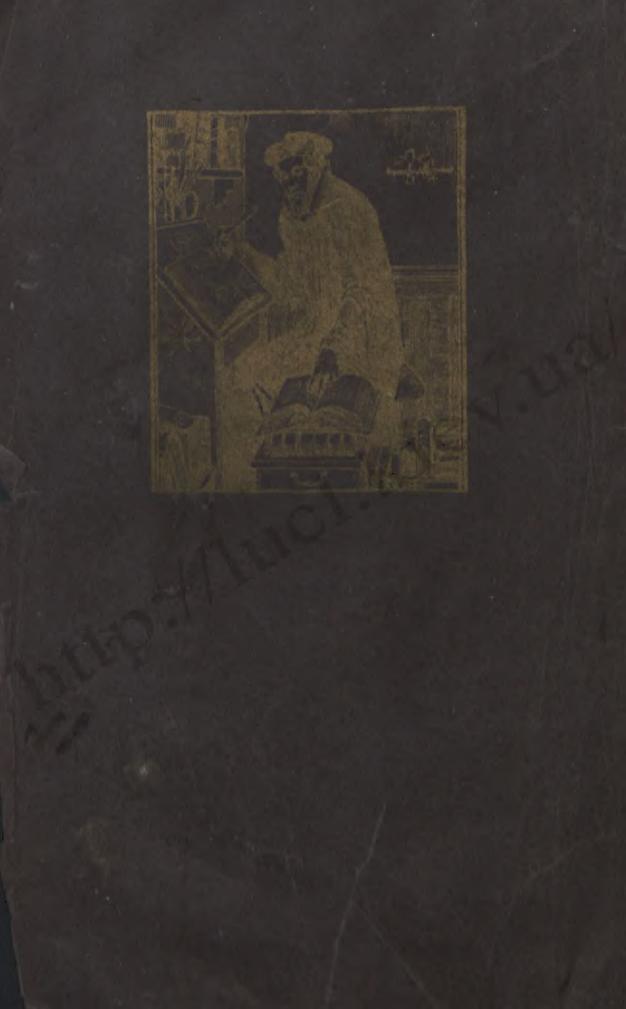
EFO MACTEPA.

EFO MACTEPA.

Г. Монлеръ.





Камиллъ Моклеръ.

ИМПРЕССІОНИЗМЪ

ЕГО ИСТОРІЯ, ЕГО ЭСТЕТИКА, ЕГО МАСТЕРА.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО.

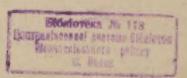
подъ РЕДАКЦІЕЙ

художника Ө. И. РЕРБЕРГА.

No B

0. W.

NOI



москва. Изданіе Ю. И. Лепковскаго.

Чигальня

pttp://www.hial



Предисловіе редакціи.

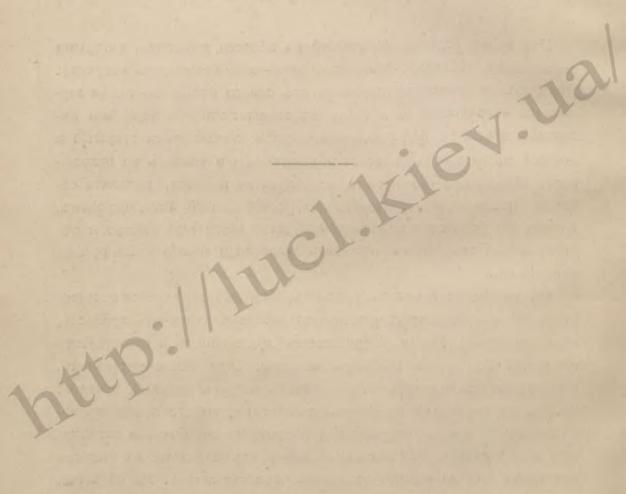
Изъ всѣхъ отдѣльныхъ теченій въ области живописи, которыми такъ богатъ XIX вѣкъ, импрессіонизмъ—одно изъ самыхъ могучихъ. Это былъ не временный переходъ отъ одного болѣе или менѣе случайнаго направленія къ другому, въ зависимости отъ перемѣны настроенія общества. Импрессіонизмъ внесъ цѣлый рядъ открытій и новыхъ пріемовъ въ технику и композицію и указалъ на возможность совершенно по-новому взглянуть на природу, выразить совсѣмъ новыя чувства. Переворотъ, совершонный имъ, огроменъ, вліяніе его распространилось на искусство всего міра быстро и рѣшительно. Подъ этимъ вліяніемъ выросли и многіе наши русскіе художники.

Въ посявднее время въ русскомъ обществъ замъчается подъемъ интереса къ искусству; чувствуется желаніе заполнить пропасть, образовавшуюся между творчествомъ художниковъ и пониманіемъ общества. Все чаще слышишь вопросы: "что такое символизмъ, импрессіонизмъ, прерафаэлизмъ, зачъмъ пишутъ пятнами, точками, зачъмъ на картинахъ появились синія тъни, вмъсто прежнихъ коричневыхъ?" и т. д. Вопросы эти постепенно смъняютъ и вытъсняютъ еще недавнія насмъшки надо всъмъ, что не похоже на старыхъ мастеровъ или на черную живопись передвижниковъ. Но отвътовъ на эти запросы мы почти не находимъ въ нашей литературъ и въ нашей критикъ.

Для пополненія этого пробѣла издатель и предлагаетъ переводъ книги Моклера. Въ ней читатель найдетъ мѣткія характеристики отдѣльныхъ мастеровъ импрессіонизма, ихъ произведеній, ихъ отношенія къ искусству. Если авторъ не даетъ точнаго и безспорнаго опредѣленія импрессіонизма, то все же онъ очень талантливо и

интересно описываетъ новые пріемы техники, вѣрно и безъ всякой предвзятости указываетъ, что именно внесъ въ родное искусство каждый отдѣльный представитель этой интересной группы и какое мѣсто онъ займетъ въ исторіи. Книга поможетъ людямъ, интересующимся судьбами искусства, понять значеніе всего движенія и отдѣльныхъ его мастеровъ и заставитъ отнестись справедливо и съ интересомъ къ тѣмъ "непонятнымъ" новшествамъ, что они внесли въ искусство.

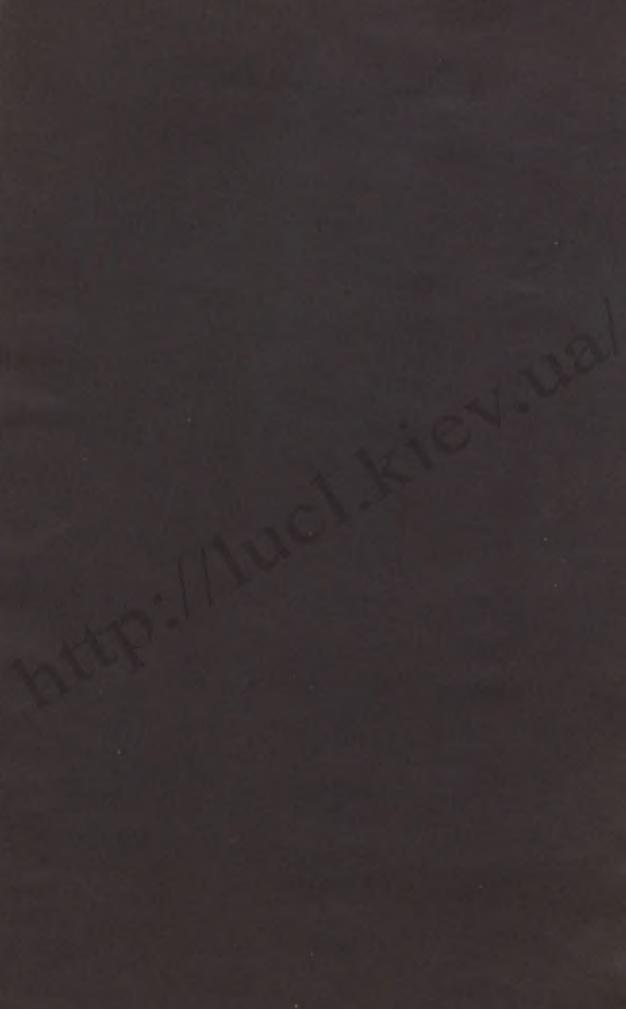
Ө. Рербергъ.





Бантень-Латурь.

Портреть Э. Мане.



Moeny Spyry
Abryomy Topeann.

Нѣсколько словъ по поводу предмета этого труда. Предшественники импрессіонизма. — Начало этого движенія. — Происхожденіе его названія.

Намъ не удастся, конечно, въ этомъ трудъ написать полную исторію французскаго импрессіонизма и обнять въ ней всѣ обстоятельства, сопровождавшія его появленіе, которыя исторія могла бы заключить и по прямому отношенью ихъ къ основному вопросу, и но интересу, который представляетъ вся эта эпоха, видъвшая, какъ развертывается начало этого движенія; разм'єры этой книги заставляють насъ дать только по возможности ясный и простой отчеть объ идеяхъ, личностяхъ и произведеніяхъ значительной группы художниковъ, которые по многимъ причинамъ не могли сдълаться извъстными и относительно которыхъ слишкомъ часто высказынались крайне ложныя сужденія. Причины этого явленія очевидны; во-первыхъ, импрессіонисты не могли показываться на выставкахъ (п .инин потому, что доступъ туда имъ былъ прегражденъ постановленіями жюри, или потому, что они по собственной волъ воздерживались отъ участия вь этихъ выставкахъ. Они, за очень ръдкими исключеніями, выставляли отдільно, въ частныхъ галлереяхъ, гді сь ними знакомился очень тъсный кругъ публики; всегда преслъдуемые и бъдные, вплоть до нашихъ дней они не пользовались ни однимъ изъ благъ, доставляемыхъ извъстностью и легко прюбръченной славой. Наконецъ, только въ самое послъднее время допущеніе въ Люксембургскій музей коллекцій Кальеботта¹), неполной и кі, тому же плохо пом'єщенной і), дало возможность публик'є со-

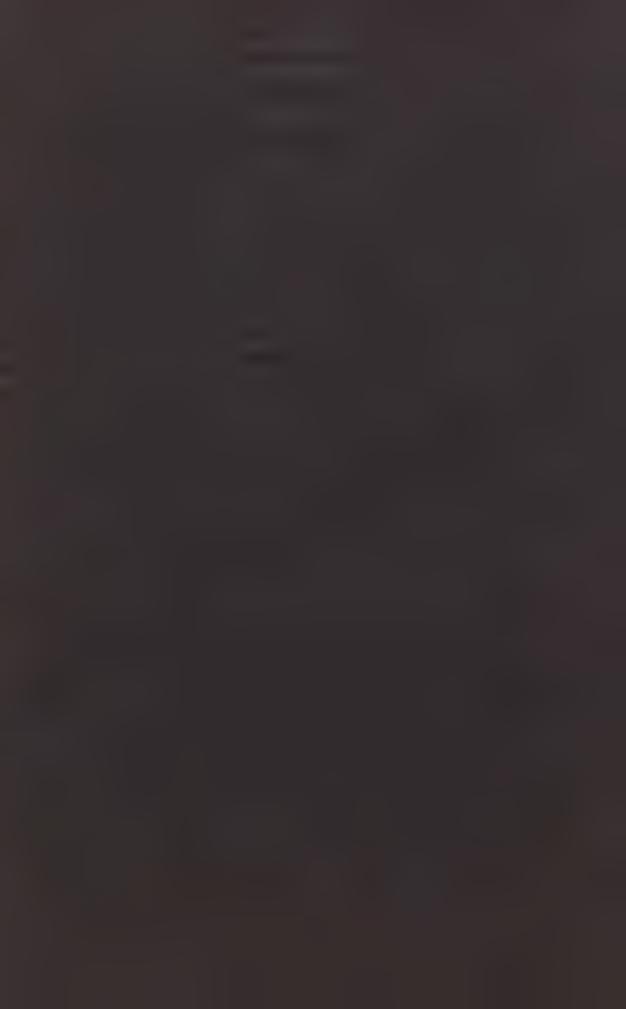
¹⁾ Художникъ Кальеботтъ самъ принадлежитъ къ группъ импресстенистовъ. Эбелая провести въ официальные музей работы этси группы художниксьъ, онъ дарилъ Ляксембургскому музек собраннук имъ коллекцию картинъ своихъ тенаришей Академія упорно боролась противъ помфщенія въ музеѣ собранія кар тенъ враждебнаго ей направленія. Даръ Кальеботта съ трудомъ былъ принятъ иминистрацей му ея и помѣщень въ отдъльномъ залѣ (Реп.

²¹ Конечно, не вслъдствле элого умыста со стороны г на Lенедита мужественно перечесшаго сражение съ академией и старанда, ся возмежно лучше помъстить и ллекцю, но вслъдствие недостатка мъста въ его музеъ, недостатка местаравить который до сихъ поръ не пожелали.

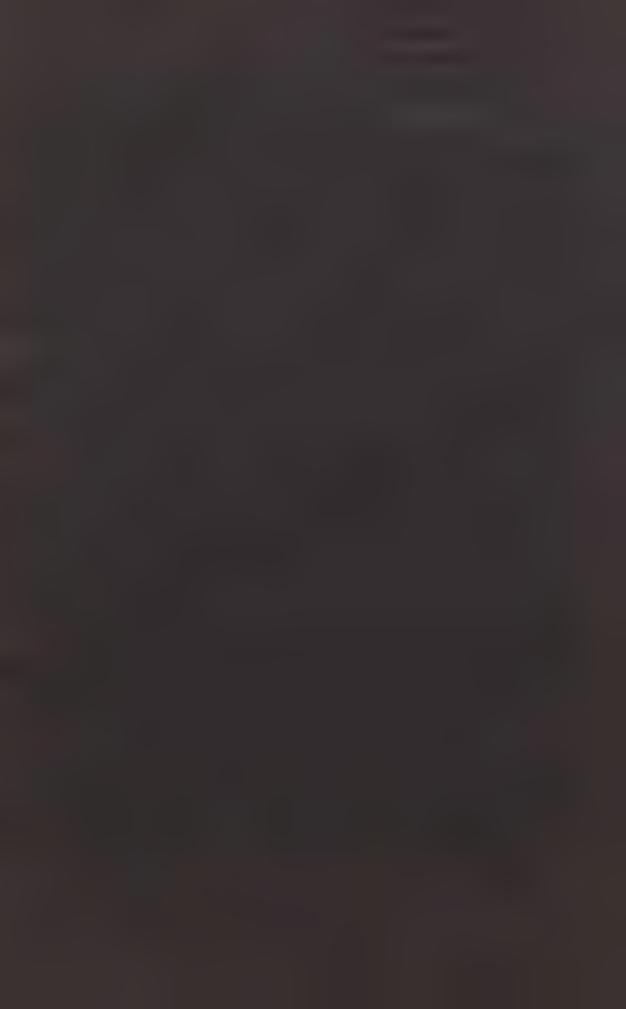
ставить себь кое-какое общее понятие объ импрессионизмы; и, чтобы закончить перечисленіе встр'вченныхъ имъ препятствій, надо сказать, что въ продажъ нътъ никакихъ фотографій съ произведеніи импрессіонистовъ. Положимъ, репродукція при помощи фотографіи этихъ холстовъ, посвященныхъ изученю игры свъта, и такъ уже очень несовершенна, но и въ этомъ слабомъ средствъ распростра ненія имъ было отказано. Выставленныя въ нъсколькихъ галлереяхъ, сконцентрированныя въ особенности въ рукахъ фирмы Дюранъ-Рюэля, проданныя прямо любителямъ, большей частью иностраннымъ, эти обширныя серіи произведеній были, такъ сказать, неизвѣстны французской публикъ. Она знала только упреки и насмъшки, расточаемые противниками импресстонизма, и не подозръвала, что среди современной имъ жизни развертывалось самое интересное и богатое движение, которое когда-либо знала французская школа со временъ романтизма. Французское общество познакомилось съ импресстонизмомъ главнымъ образомъ по вызванной имъ полемикъ и по плодотворному вліянію этого движенія на иллюстрацію и на изуче ніе современныхъ нравовъ. . .

Итакъ, мы не претендуемъ посвятить импрессіонизму подробную и полную исторію, — для этого нужно было бы нъсколько такихъ томовъ, какъ этотъ. Но въ такомъ случат какая именно будетъ наша цъль? По поводу импресстонизма было написано множество статей, но ни одной книги, если не считать написанной Жоржемъ Леконтомъ: "Объ имприссионистическомъ искусствив", которая представляетъ прекрасныи самъ по себъ трудъ, но изданныи роскошно, въ небольшомъ числъ экземпляровъ и, слъдовательно, неспособный къ распространеню въ публикъ. Какъ бы ни казался страннымъ такой пробъль, фактъ тотъ, что никто до сихъ поръ не подумалъ его пополнить. Зола, Дюранти, Кастаньяри, Бюрти, Эдмондъ де-Гон куръ, Малларме, Жюль Лафоргъ, Теодоръ Дюре, Клемансо, Роже Марксъ, Александръ, Мирбо. Жеффруа, де-Фурко, Гюисмансъ и много другихъ еще написали замъчательныя замътки; по поводу одного Мане можно составить порядочную библюграфью, собрать цалые томы бюграфии, карикатурь, брошюрь-и между тамь не составлено ни одного тома, дающаго возможность ясно резюмировать передъ публикой происхождение теоріи, личности авторовъ, результаты трудовь этого великаго движенія, такъ чтобы дать общее понятіе каждому, кто услыхавь даже въ первый разъ названіе импресстонизма, пожелаль бы вкратив понять его значение. Такую именно книгу и съ этой цълью мы и попробовали написать, и послъ этого поимуть, почему мы отказались оть пересказа встхъ анекдотовъ, в: тако подробностей, способных в заинтересовать уже подготовлен-









ную публику, чтобъ отдаться прежде всего установленю общей картины, опредъленю и вкоторых основных принциповъ, претендуя только на создание предварительной работы, которую другие могутъ дополнить чтениемъ, личными справками и изысканиями въобласти техники и біографій.

Мы въ особенности постараемся доказать слѣдующее положеніе: импрессіонизмъ не есть ни протестующее выступленіе изолированной группы, ни дерзкое отрицаніе традицій французскаго искусства, но именно логическій возврать къ этимъ традиціямъ, вопреки мнѣню ихъ нарушителей. Въ этомъ пунктѣ сосредоточивались главные доводы враговъ импрессіонизма, очень важно ни одного изъ нихъ не оставить не разбитымъ. Вотъ почему мы съ первой же главы скажемъ нѣсколько словъ о предшественникахъ этого движенія.

Никакое новое выступление въ области искусства не бываетъ изолированнымъ. Какъ бы оно ни было ново, оно всегда вытекаетъ изь предыдущихъ эпохъ. Въ проявлени воли отдъльныхъ индивидуумовь воскресаютъ индивидуальныя личности прошлаго; и такъ какъ все въ искусствъ зависитъ отъ логичныхъ и непреложныхъ законовъ, то и выходитъ, что всѣ искреннія проявленія личной воли, опираясь на нихъ, сходятся на одномь высшемъ, предначертанномъ планъ, хотя и кажутся несходными. Настоящіе мастера не даютъ уроковъ, такъ какъ искусство нельзя преподавать, и всякій художникъ перекраиваетъ искусство на свой ладъ и учитъ только тому, чему самъ научился; но мастера даютъ примъры. Любоваться ими не значить подражать имь, это значить познавать вь нихъ логическія идеи, общія искусствамъ всѣхъ вѣковъ, и находить ихь источникъ, чтобы въ себъ самомъ вызвать къ жизни этогь въчным источникъ, представляющий широкое, искреннее и тадушевное проникновение явлении жизни. Импрессионисты не избъгли этого столь прекраснаго закона. Мы будемъ говорить о нихъ безъ чрезм'врнаго энтузіазма, безпристрастно, и особенно постараемся указать въ каждомъ изъ нихъ на поклонене одному изъ предшественниковъ, такъ какъ ръдко можно было наблюдать движение въ области художества, въ которомъ любовь къ старынъ мастерамъ, почти можно сказать наслъдственность, выразилась бы сильнъе.

Академія ожесточенно боролась противъ импрессіонизма, обвиняя его въ сумасшествій, въ систематическомъ отрицаній "законовъ красоты", которую она сама имѣла претензію защищать, провозглашая себя ея оффиціальной жрицей. Въ этсмъ спорѣ академія выказгла самую пристрастную вражду. Она исключила импрессіонистовъ изъ Салоновъ, лишила ихъ почестей и не дала музеямъ возможности пріобрѣтать ихъ произведенія; еще недавно принятіе Люксем-

бургскимъ музеемъ завъщанія Кальеботта подняло бурю негодованія среди офиціальныхъ живописцевъ. Шагъ за шагомъ на страницахъ этой книги мы и разсмотримъ значение этихъ нападокъ. Но мы теперь же можемъ высказать, до какой степени это ожесточеніе кажется намъ прискорбнымъ и, конечно, будетъ такимъ казаться всъмъ свободнымъ въ своихъ миъніяхъ людямъ: даже со стороны горячо убѣжденныхъ людей недостойно называть цѣлую группу художниковъ сумасшедшими, врагами красоты или мистификаторами, жаждущими уничтоженія національнаго искусства, тогда какъ эти художники въ течение сорока лътъ работали въ одномъ направлени, получая въ награду за свои труды, какими бы они ни были спорными, одну только бъдность и насмъшки. Приблизительно льть десять всего, что импресстонизмъ сумълъ внушить къ себъ уваженіе, что художники-импрессіонисты могутъ продавать свои произведенія и что у нихъ есть своя публика, растущая въ числѣ съ каждымъ днемъ, которая любуется ими и превозноситъ ихъ; наступилъ слъдовательно часъ для спокойнаго изучения того движения, которое, въ періодъ времени съ 1860 по 1900 годь, съ чрезвычаиной энергіей пробилось въ исторію французскаго искусства, и отбросить какъ дивирамбы, такъ и полемику, чтобъ говорить о немъ, исключительно заботясь о точной передачь фактовъ. Наша Академія, продолжающая пропаганду кононическаго идеала красоты, происшедшаго отъ искусствъ греческаго, римскаго и эпохи возрожденія, пренебрегающая готическими художниками, примитивами и реалистами, считаетъ себя стражемъ національныхъ традицій, потому что обладаетъ герархическимъ правомъ надъ Римской Школой надъ Салонами и Школой изящимить искусствь. Не менье вырно между темъ то, что она подчиняется очень сложному и мало французскому идеалу: ея принципы дъйствительно почти тъ же самые, которые управляють академическимь искусствомь почти вськъ сффиціальныхъ школъ Европы. Это, управляемое догматами и формулами, миоологическое и аллегорическое искусство, которое безразлично навязывается ученикамъ различныхъ темпераментовь, скоръе интернаціональное, чъмъ національное. Это положеніе дъластъ еще болье страннымъ тотъ остракизмъ, слишкомъ ревностно примѣненный академическими живописцами къ группѣ французовъ, которые не только не возставали умышленно противъ національнаго духа расы, но, можетъ быть, даже ближе стоятъ къ нему, чьмъ академики. Съ какой стати цълая группа людей занималась бы :акъ упорно искусствомъ сумасшедшимъ, нелогичнымъ, сквернымъ, обрекая себя на общія насмѣшки, бѣдность и безплодную работу? Е-зразсудно было бы предполагать, что люди занимаются подобнои

мистификаціей, которая прежде всего жестоко отразилась бы на самихъ авторахъ. Простой здравый смыслъ указываетъ на существованіе у нихъ убѣжденій, искренности, выдержки въ ихъ напряженной дѣятельности и уже это одно во имя священной солидарности всѣхъ тѣхъ, кто разными средствами стремятся выразить свою любовь къ прекрасному, должно было уничтожить тѣ досадныя обвиненія, которыя слишкомъ легко возводились на Мане и его друзей.

Мы дальше опредълимъ взгляды импресстонистовъ на технику, композицію, рисунокъ и стиль въ живописи. Теперь же намъ необходимо указать на главныхъ ихъ предшественниковъ.

Ихъ движеніе можетъ быть опредълено такимъ образомъ: реакція противъ греко-латинскаго духа и схоластической организаціи живописи, какую установили послъ второго возрожденія и итальянско-французской школы Фонтенбло въкъ Людовика XIV, римская школа, вкусъ временъ консульства и имперіи. Къ этой реакціи присоединяется еще другая: протестъ импрессіонизма не только противъ классическихъ сюжетовъ, но еще и противъ черной живописи эпигоновъ романтизма. Наконецъ, оба эти протеста уравновъшиваются возвратомъ къ французскому идеалу, къ реалистическимъ и характеристическимъ традиціямъ, зародившимся въ искусствъ Жана Фуке и Клуэ и поддерживаемымъ далъе Клодомъ Лорреномъ, Пуссеномъ, Шарденомъ, Ватто, Ла-Туромъ, Фрагонаромъ, затъмъ изумительными граверами XVIII въка, вплоть до торжества вкуса къ аллегорическому и римскому направленію искусства эпохи революціи.

Тутъ мы находимъ какую-то преемственную связь между дѣйствительно національными художниками, которыхъ всегда, или не знали, какъ Шардена, или считали второстепенными мастерами и выключали изъ числа перворазрядныхъ художниковъ въ пользу высскопарныхъ аллегористовъ, вышедшихъ изъ итальянской школы.

Такъ какъ импрессіонизмъ прежде всего представляетъ переворотъ въ техникъ, то и слъдуетъ искать его предшественниковъ въ этой области.

Съ этой стороны насъ всего болье поражаетъ Ватто. Его "Отплытие на островъ Цитеру" по самой фактуръ своей импрессионистическая картина. Въ ней мы находимъ примънение самаго важнаго изъ принциповъ, изложенныхъ Клодомъ Мане раздъление тоновъ, посредствомъ наложенныхъ рядами, другъ возлъ друга цвътныхъ мазковъ, дающихъ зрителю на разстоянии впечатлъние настоящей окраски предметовъ съ такимъ разнообразиемъ, свъжестью и тонкостью анализа, какихъ не могъ бы дать ни одинъ тонъ, составленный и смъщанный на палитръ.

Клода Лоррена импрессинисты признають за своего предшественника со стороны декоративности композиціи его пейзажей и по той преобладающей роли, которую играетъ въ его картинахъ свътъ, окутывающи всъ предметы. По тъмъ же причинамъ они считаютъ Рюисдаля и Пуссена своими предшественниками, въ особенности Рюисдаля, который наблюдаль и такъ смѣло передавалъ окраску далей въ голубой цвътъ и подмътилъ вліяніе синяго въ пеизажь. Ть же причины вызвали извъстное всъмъ поклоненіе со стороны Тернера Клоду Лоррену. Въ свою очередь импрессионисты смотрятъ на Тернера, какъ на одного изъ своихъ учителей; этотъ могучій геніи, этотъ человькъ, посъщаемый роскошными видъніями возбуждаетъ ихъ глубокое восхищение. Они питаютъ тъ же чувства къ Бонингтону и къ нѣкоторымъ прсизведеніямъ Констебля, этого мастера, вдохновлявшагося въ своеи техникъ тъми же наблюденіями, что и они. Наконецъ, у Делакруа они находятъ частое и очень замътное примънение своихъ взглядовъ, особенно въ его знаменитомъ "Вступлении крестоносцевъ въ Константинополь": женщина съ свътлыми волосами, стоящая на колфняхъ на первомъ планф, написана по принципу разд'эленія тоновъ: ея обнаженная сцина испещрена синими, зелеными и желтыми мазками, которые располагаясь рядомъ, составляють, если смотръть на картину съ нъкотораго разстоянія, замъчательный тонъ тъла 1). Теперь намь слъдуетъ подольше остановиться на великомъ живописић, которыи вмъстъ съ Жонкиндомъ, творцомъ вибрирующихъ и лучезарныхъ пеизажеи, былъ еще болъе прямымъ иниціаторомъ техники импрессіонизма: Монтичелли-одинъ изъ техъ единственныхъ въ своемъ роде геніевъ, которые не примыкають ни въ какои школь, и произведения которыхъ служать безконечнымъ источникомъ для заимствованій. Онъ жилъ въ Марсели, гит и родился, мелькомъ появился въ Салонахъ, затъмъ вернулся вь свои городъ, гдъ, разбитый параличомъ и сумасшедший умеръ въ бъдности и всъми забытни. Онъ ради пропитанія продаваль свои маленькія картины въ кофейняхъ, гдь ему давали за нихъ очень неохотно десять, двадцать франковъ. Теперь он продаются за большую цѣну, хотя правительство не пріобрѣло еще ни одного произведенія Монтичелли для музеевъ; одна только таинственная сила этой живописи прюбръла ему славу, но увы! пишь посмертную. Многія "Монтичелли" продавались торговцами съ подписью Дівза; теперь ихъ цънятъ гораздо болье Діаза, и нькоторые коллекціонеры составили себъ состояние съ помощью этихъ маленькихъ холстовъ,

¹⁾ Добиньи въ съ ихъ подлед ихъ произведен яхъ также принялъ этотъ принципъ; несправедниво засътъи, велики художникъ Фортуни удачно применялъ его въ своихъ поразительныхъ аквареляхъ.

проданныхъ когда то авторомъ, по ходячему, но грустно върному выражению "ради куска хлѣба". Монтичелли писалъ пейзажи, романтическія сцены, свътскіе праздники, немного навъянные Ватто, мертвую натуру; нельзя себъ представить болье геніальной способности къ колориту, чъмъ та, которую проявилъ авторъ въ этихъ произведеніяхь, какъ будто написанныхъ раздавленными драгоцънными камнями, въ могучей гармон и и, съ невиданно тонкимъ пониманіемъ оттынковъ. Тамь есть тона, какихъ до того еще никто не наблюдаль; богатство, изэбиле и тонкость средствь, которыми обладаетъ художникъ, не уступають богатымъ средствамъ музыки. Атмосфера фееріи, разлитая въ этихъ произведеніяхъ окружаетъ рисунокъ очень увърсиный, очаровательнаго стиля, но, по словамь самого художника, "въ этихъ холстахъ предметы только декорація, мазки - звуки оркестра, а свътъ - теноръ". Монтичелли создалъ свою собственную гехнику, которую можно сравнить только съ техникси Тернера; онъ писаль, накладывая краску слоемь жирнымь и настолько толстымь, что часто нъкоторыя подробности кажутся выраженными настоящимъ скульптурнымъ рельефомъ и притомъ изъ матеріала, по своей сочности и красоть, напоминающаго эмаль, ювелирныя издълія, или керамику и который самъ по себъ представ ляетъ наслаждение для глазъ. Каждая картина Монтичелли возбуждаетъ удивленіе: построенная на одномь цвъть, какь на музыкальной темь, она достигаеть интенсивности колорита, кажущеноя маловъроятной.

Это ослъпительные букеты, сверкающая радость колорита, но во всемъ этомъ ньтъ ничего кричащаго, вездъ царствуеть выплее чувство гармонии.

Клодъ Лорренъ, Ватго, Тернеръ и Монтичелли дъиствительно составляютъ генеалогію пейзажиста, подобнаго Клоду Моне. Вотъ прямая родословная импрессіонизма во всемъ, что касается техники. Что же касается рисунка, сюжетовъ, реализма, изучентя нравовъ, своеобразнаго понимантя красоты, портрета, то импрессіонистическое движенте продолжаетъ прежнихъ французскихъ мастеровъ, главнымъ образомъ Ларгильера, Шардена, Ватто, Ла-Тура, Фрагнара, Дебикура, Сентъ-Обена, Моро и Эизена. Импресстонизмъ ръщительно уклоняется отъ минологти, академической аллегорти, исторической живописи, неогреческихъ элементовъ классицизма, точно такъ же какъ отъ нъмецкихъ или испанскихъ элементовъ романтизма. Такимъ образомъ это движенте представляетъ изъ себя б. ръбу во вполнъ французскомъ духъ, и если оно навлекаетъ на сеся упреки, то уже, конечно, всего менъе заслуженный тотъ, котъръм былъ брошенъ со стортны офицальныхъ художниковъ въ на-

рушении духа національности. Импрессіонизмъ есть искусство, въ которомъ самую незначительную роль играетъ то, что съ чисто-литературной точки зрѣнія называется интеллектуальностью, искусство живописцевъ, допускающее только внезапное и непосредственное зрительное впечатлѣніе, чуждое философіи и символизма и считающее основными качествами французскаго искусства: свѣтлый тонъ, жипописность, живую и острую наблюдательность, антипатію къ отвлеченному. Мы дальше увидимъ, изучая въ отдѣльности главныхъ мастеровъ импрессіонизма, что каждый изъ нихъ именно вытекаетъ изъ мастеровъ чистѣйшей французской расы.

Слъдовательно объ импрессіонизмъ до сихъ поръ судили очень неправильно. Онъ весь цъликомъ выражается въ преслъдовании двухъ задачъ: исканія новой техники и реальнаго выраженія современной жизни. Возникновеніе импрессіонизма не было д'вломъ умышленнымъ. Мане сгруппировавшій вокругъ себя главныхъ членовъ импрессіонизма по складу своего ума, по характеру своей д'ятельности и своимъ дружественнымъ связямъ сначала считался въ рядахъ реалистовъ второго романтизма, рядомъ съ Курбе и въ продолженіе всего перваго періода своей д'аятельности онъ исключительно заботился о передачь сценъ изъ современной жизни, въ то время какъ Клодъ Моне уже предугадывалъ законы новой техники. Мало-по-малу составилась группа импрессіонистовъ. Клодъ Моне былъ ея главнымъ иниціаторомъ; уже подчиняясь его взглядамъ и его трудамъ, Мане, такъ же какъ Ренуаръ и Писарро, перешелъ ко второму періоду своей д'ятельности. Такъ какъ уже въ первомъ період'є своей д'ятельности Мане своимъ реализмомъ и манерои писать, выработавшейся подъ вліяніемъ испанцевъ и Гальса, поднялъ громкую полемику, такъ какъ онъ настойчиво добивался проникнуть въ каждый Салонъ, чтобы вынести на судъ большой пуб лики свои идеи и обладалъ при этомъ темпераментомъ главы школы, то легенда съ его именемъ связываетъ название основателя импрессіонистической школы, но эта легенда не совствить точна. Мы должны помнить, что Мане сначала не одобрялъ исканій Клода Моне. "Дама въ зеленомъ платьъ" послъдняго, прекрасная между прочимъ вещь, была принята въ Салонъ 1866 года, и друзья Мане приписали ему это произведение, чемъ Мане былъ очень оби женъ. Немного спустя, увидъвъ первыя попытки въ области "plein-air'a", подписанныя именемъ Моне, Мане съ раздраженіемъ воскликнуль: "Смотрите-ка, этотъ молодой человькъ хочетъ заниматься передачеи естественнаго освъщен:я предметовъ подъ открытымъ небомъ, развъ древние этимъ занимались? Только около 1870 года Мане сдълался задушевнымъ другомъ Моне и только уже послъ войны рышился и самъ попытать свои силы въ этомъ plein-dir в, который далъ ему случай создать нъсколько шедевровъ.

Наконецъ самое названіе импрессіонизма обязано своимъ происхожденіемъ Моне. Это названіе серьезно перетолковывалось, изъ него вывели множество гипотезъ его настоящаго значенія; въ сущности же оно дъло случая. Импресстонизмъ въ идеъ, если такъ можно выразиться, начинается со времени "Салона отверженныхъ" въ 1863 году. Императоръ по своей воль потребоваль, чтобъ соединили въ отдъльной залъ всъ произведенія, которыя жюри отвергло. Толпа бросилась туда, чтобъ посмъяться вволю, но многіе изъ пришедшихъ съ желаніемъ повеселиться, повѣривъ академической критикѣ, вышли оттуда смущенными, почуявъ, что здъсь кроется настоящая сила. Съ этого времени новое движение было установлено. Название же беретъ начало съ Салона 1867 года, въ которомъ закатъ солнца Моне, озаглавленный "Впечатлъніе", (Impression), вызвалъ шумъ. Съ тъхъ поръ стали называть "импрессіонистами" всъхъ писавшихъ приблизительно въ этой манеръ и, уже въ болъе обширномъ смыслъ, вообще всъхъ независимыхъ живописцевъ, окружавшихъ Мане. Они же отнеслись безразлично къ этому названію, рушивъ, что оно не хуже всякаго другого. Оно давало не совствъ втрное опредтление, а между тъмъ довольно удачное для нъкоторыхъ пейзажей, если не для фигурныхъ картинъ. Такъ это название и осталось. этомъ салонъ, къ которому вообще отнеслись съ пренебрежениемъ, мы находимъ имена Уистлера, Бракмона, Жонкинда, Фантенъ-Латура, Ренуара, Легро и другихъ, которые съ тъхъ поръ прюбръли себъ славу. Эта группа людей прочите скръпила взаимную дружбу и усилила ръшимость идти наперекоръ общимъ насмъшкамъ, и съ того времени школа была основана, если можно примънить такое неточное по своему значеню выражение. Импрессіонизмъ началъ свое существование; подъ этимъ случаннымъ названиемъ соединились независимые художники, часто совершенно различныхъ темпераментовъ, но не поклонявшиеся ни Академии, ни схоластическому методу преподавания и нашедшие точку соприкосновения въ этомъ и, кромъ того, въ бъдности, въ отсутстви оффиціальнаго признанія, въ общей имъ всъмъ любви къ природъ, оставаясь въ то же время служителями очень различныхъ идеаловъ.

Можно составить точный списокъ прерафаэлитовъ, потому что ихъ убъждения относительно стиля были совершенно одинаковы, но нельзя будетъ составить списка импрессіонистовъ, потому что слово это не означаетъ ничего опредъленнаго. Критика можетъ понять его въ двоякомъ смыслъ: въ смыслъ спеціальной техники можно вполнъ точно отдълить импрессіонистовъ отъ остальныхъ независимыхъ жи-

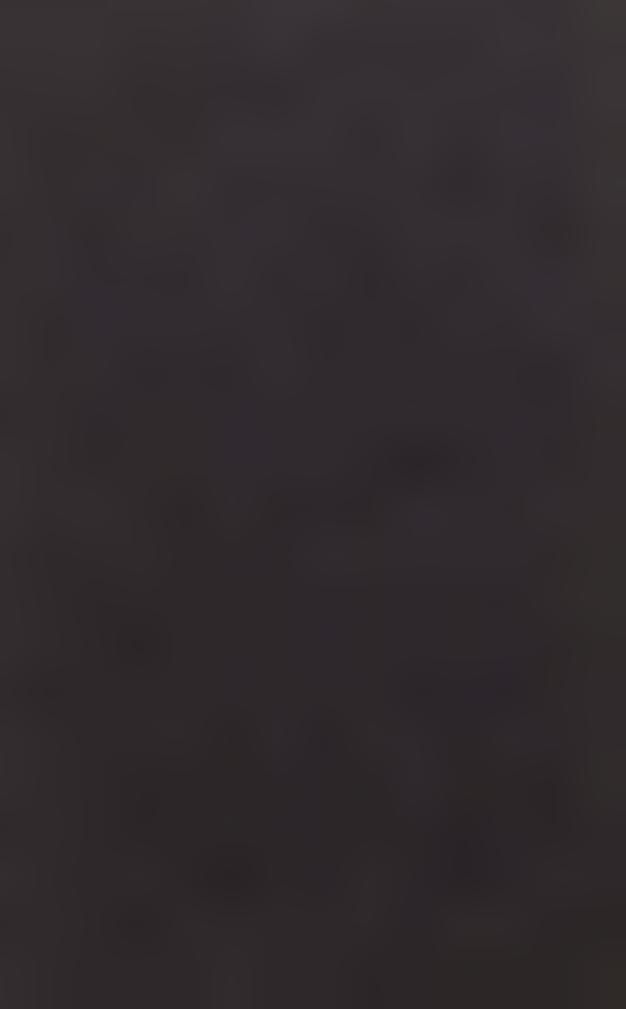
вописцевъ, навлекшихъ на себя вмѣстѣ съ ними гнѣвъ жюри; въ смыслѣ оппозиціи идеалу школы, въ этомъ обширномъ движеніи можно найти людей столь далекихъ другъ отъ друга, какъ Фантенъ-Латуръ и Сислей. Дегазъ и Моне. Какъ же можно назвать школой группу людей, принципъ которыхъ состоитъ въ отрицаніи всякой школы, какъ въ своей средѣ, такъ и внѣ ея? Импрессіонизмъ есть протестъ, психологическій симптомъ, но не школа; вполнѣ опредѣленная революція въ области техники, которой это названіе присвоено, коснулась только части всѣхъ художниковъ, примкнувшихъ къ революціи шфей, которую оно представляло собой.

Подъ этимъ случайнымъ и неяснымъ наименованиемъ, эти художникъ, создали въ течение тридцати лѣтъ длинный рядъ произведени, повинуясь лишь творческому инстинкту, руководствуясь лишь однимъ догматомъ страстнаго изучения природы и не связанные ничѣмъ кромъ личныхъ симпатий, рядомъ съ педантичнымъ преподаваниемъ актемиковъ.



9. Mane

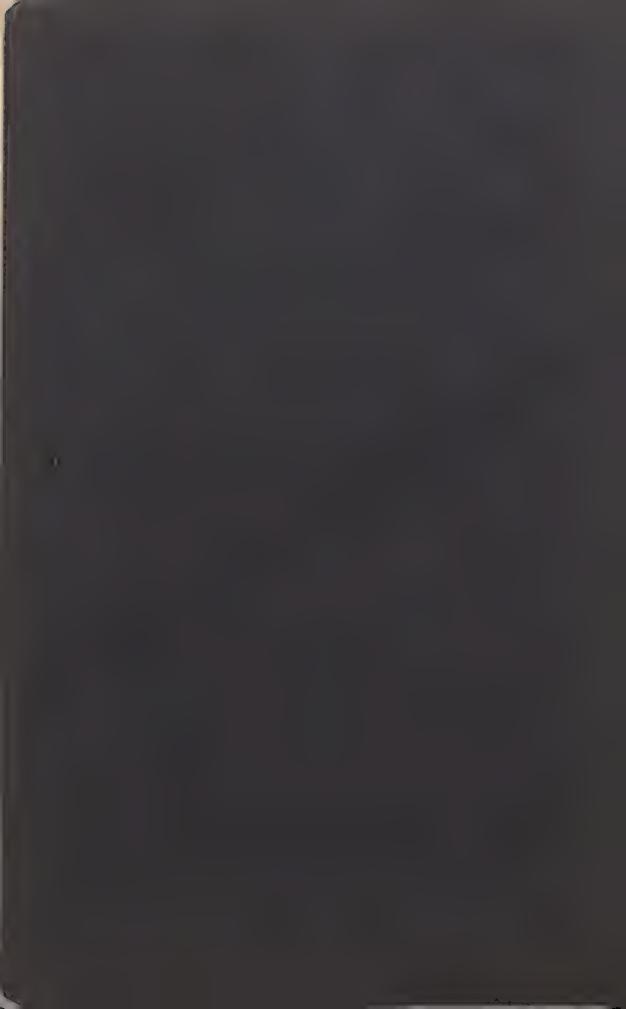
Ba keywhai nula.





9 Mine

· Vanhono . Exheens. m. in.



П.

Теорія импрессіонистовъ: раздѣленіе тона, дополнительные цвѣта, изученіе воздуха.— Взгляды импрессіонистовъ на жанръ, на характеръ и красоту, современный стиль.



Приступая къ изложенію теоріи импрессіонизма, слѣдуетъ предупредить читателя, что оно не будетъ заключать въ себѣ ничего догматическаго и не будетъ нмѣть вида работы, написанной по предвзятому плану. Въ искусствѣ не изобрѣтаютъ впередъ систему. Теорія вырабатывается постепенно и почти всегда безъ вѣдома автора, составляя открытіе святого святыхъ его души, и можетъ сложиться только спустя нѣсколько лѣтъ на основаніи разбора художественныхъ произведеній. Моне и Мане работали долгое время, не подозрѣвая, что будутъ выведены теоріи изъ ихъ живописи. Тѣмъ не менѣе извѣстное число положеній напрашивается само собой при разсматриваніи ихъ произведеній, и вотъ этими-то положеніями мы и подѣлимся съ читателями, предварительно напомнивъ, что всегда главное въ искусствѣ--свободное проявленіе воли художника и чувство.

Идеи импрессіонизма можно резюмировать слъдующимъ образомъ. Въ природъ ни одинъ цвътъ не существуетъ самъ по себъ. Окраска предметовъ- чистая иллюзія: единственный творческій источникъ цвътовъ - солнце, которое своимъ свътомъ окутываетъ всъ предметы, каждый часъ дня представляя ихъ въ новой окраскъ. Таина матеріи ускользаеть отъ насъ, мы не знаемъ въ точности, гдь граница реальнаго и нереального. Въ нашемъ воспріятіи зрительныхъ впечатлѣній природы мы различаемъ два понятія, форму и краски, и понятія эти нераздъльны. Только искусственно мы различаемъ рисунокъ отъ окраски, въ природѣ они нераздѣльны. Свъть вызываетъ формы и, пронизывая купы древесной листвы, играя по поверхности камней, проникая въ глубину воздушныхъ слоевъ, даетъ имъ различную окраску. Исчезаетъ свътъ, пропадаютъ витстъ и форма, и краски. Мы видимъ только краски, все имъетъ цвътъ, и только благодаря неодинаковости окраски различныхъ поверхностей мы различаемъ форму предметовъ, т.-е. границы этихъ различно окрашенныхъ поверхностей. Мы получаемъ понятіе

о разстояніи, перспективъ и объемъ благодаря болье темнымъ или болье свътлымъ краскамъ—тому, что въ живописи называютъ силой отношеній. Отношеніе—это степень интенсивности свъта и тъни, дающая нашимъ глазамъ возможность различать разстояніе между предметами. И, такъ какъ живопись не есть и не можетъ быть подражаніемъ природы, а только условно передаетъ ее, располагая лишь двумя измъреніями изъ трехъ, отношенія—единственное средство, остающееся для выраженія на плоскости впечатлънія глубины.

Такимъ образомъ, краска рождаетъ рисунокъ. Итакъ, разъ краска есть только производное излученія свѣта, изъ этого вытекаетъ,
что всякій цвѣтъ составленъ изъ элементовъ солнечнаго свѣта, т.-е
изъ семи тоновъ спектра Извѣстно, что эти семь тоновъ кажутся
намъ различными вслѣдствіе неодинаковой быстроты свѣтовыхъ
волнъ. Тона въ природѣ кажутся намъ различными по той же
причинѣ, какъ и тона спектра. Съ перемѣной напряженія сили
свѣта мѣняются и краски: у предметовъ нѣтъ своего собственнаго
цвѣта, есть только болѣе или менѣе быстрая вибрація свѣта на его
поверхности. Быстрота эта по оптикѣ, зависитъ отъ болѣе или менѣе сильнаго наклона лучей, которые освѣщаютъ и окрашиваютъ различно, смотря по тому, вертикальные они или наклонные.

Такимъ образомъ, форма и краски — двъ иллюзіи сосуществующія во взаимной другъ отъ друга зависимости. Эти два слова обозначаютъ тъ два общихъ процесса, которыми располагаетъ умъ для воспріятія безконечной таины жизни. пъто формы беть красокъ, итть красокъ беть формы Краска сама по себъ сводилась бы къ простому солнечному спектру, одна форма безъ красокъ — къ отвлеченной геометріи. Въ рисунокъ, который своими линіями разграничиваетъ окрашенныя поверхности, нашъ глазъ вставляетъ, при помощи воспоминаній, цвъта, и такимъ образомъ и одинъ чистый рисунокъ можетъ намъ быть понятнымъ.

Цвъта спектра снова соединяются во всемъ, что мы видимъ. Извъстная группировка ихъ въ различныхъ дозахъ составляетъ изъ семи основныхъ другіе цвъта. Сейчасъ же мы и приходимъ къ нъсколькимъ практическимъ выводамъ. Во-первыхъ, то, что нъкогда называлось локальнымъ тономъ, есть заблужденіе: листъ не зеленый, стволъ дерева не коричневый, зеленый цвътъ листа и кориччевый цвътъ дерева мъняются въ зависимости отъ времени дня, т.-е. отъ болье или менъе сильнаго наклона лучей (то, что въ наукъ называется угломъ паденія). Что надо изучать на этихъ предметахъ, чтобы заставить человъка, глядящаго на картину вспомнить ихъ цвътъ такъ это состеяние атме феры, отдъляющей ихъ стъ

нашего взгляда. Воздухъ единственный реальный сюжетъ картины, только черезъ него мы видимъ все, что на ней изображено.

Во-вторыхъ, изъ этого анализа свъта вытекаетъ, что тънь не есть отсутствие свъта, но свътъ другого качества и силы. Тънь не есть такое мъсто въ природъ, гдъ свътъ вовсе перестаетъ оказывать свое дъйствие, но такое, гдъ онъ подчиненъ другому, болъе сильному свъту. Въ тъни съ различной скоростью вибрируютъ лучи спектра. Такъ что живопись, вмъсто того, чтобы изображаетъ тънь готовыми тонами, производными отъ асфальта и чернаго, должна отыскивать въ ней, такъ же какъ и въ освъщенныхъ мъстахъ, игру атомовъ солнечнаго свъта.

Третій выводъ, основанный на предыдущемъ, тотъ, что цвъта тъни мъняются въ зависимости отъ преломленія лучей свъта. Напримъръ, въ картинъ, изображающей внутренность комнаты, источникъ свъта (окно) можетъ быть не указанъ: свътъ въ картин в состоитъ изъ отражения лучей, источникъ которыхъ не виденъ. Освященные предметы, отражая въ себъ, какъ въ зеркалъ, падающіе на нихълучи, взаимно вліяютъ другъ на друга, даже если поверхности ихъ матовыя. Красный камень, положенный на голубой коверъ вызоветь очень тонкій, но вполнѣ точный обмѣнъ цвѣтовъ краснаго и голубого, и этотъ обмънъ свътовыхъ волнъ создаетъ между этими двумя цвътами полосу рефлексовъ, состоящихъ изъ обоихъ цвътовъ. Эти составные рефлексы создадуть гамму тоновъ пополнительных в къ главнымъ. На основани оптики эти дополнительные цвъта можно опредълить математически точно. Если, напримъръ, голова освъщена съ одной стороны оранжевымъ дневнымъ свътомъ, а съ другой голубымъ, комнатнымъ, то на носу и на серединъ лица неизбъжно появятся зеленые рефлексы, Живописецъ Бенаръ, спеціально отдавшися изученію дополнительныхъ тоновъ, далъ намъ блестящіе образцы своихъ трудовъ въ этой области 1).

Наконецъ, послъдній выводъ изъ этихъ предположеній тотъ, что распредъленіе тоновъ спектра осуществляется параласльной и раздъльной проекціей цвътовъ. Нашъ глазъ искусственно собираетъ ихъ въ хрусталикъ: двояковыпуклое стекло, поставленное между источникомъ свъта и глазомъ, парализуя дъйствіе хрусталика, представляющаго живое двояковыпуклое стекло, раздъляетъ то, что послъдній соединилъ, и показываетъ намъ отдъльно семь цвътовъ спектра. Не менъе искусственно живописецъ смъшиваетъ на палитръ различныя краски, чтобы получить извъстный тонъ: такъ же искус-

¹⁾ Первымъ былъ портретъ г-жи Р. Ж., (Салонъ 1884 г.), надълавшім много шуму. Между тымъ Бенаръ по техникъ не импрессіонисть, онъ не разлагаетъ тоновъ.

ственно изобрѣли краски, представляющія нѣкоторыя соединенія цвътовъ спектра, чтобы избавить художника отъ необходимости постоянно составлять смъси изъ семи солнечныхъ цвътовъ. Подобные составы обманчивы и грашать тамь, что создають счень тяжелые оттынки, такъ какъ грубымъ смышениемъ порошковь и масль нельзя выполнить того, что совершлеть свъть, приводя къ интен сивно бѣлому соединение цвѣтныхъ волнъ и оставаясь при этомъ прозрачнымъ. А краски, смешанныя на палитре, образують грязновато съргий цвъгъ. Что же дълать живописцу, жаждущему какъ можно ближе подойти къ чарукщей фееріи природы, съ тъми слабыми средствами, которыя въ его власти? Тутъ мы подходимъ къ самой сущности импресстонизма. Живописецъ долженъ писать только семью красками спектра и изгнать съ палитры вов остальныя: это то, что смъло сдълаль Клодь Моне, добавнвъ къ нимъ лишь бълую и черную 1). Затъмъ, вмъсто того, чтобы составлять смъси на палигрф, онъ долженъ вводить на холстъ лишь мазки изъ семи чистыхъ красокъ, раскладывая ихъ одну около другой, предоставляя отдёльнимъ цвътамъ вступать въ смъси уже въ глазу зрителя, слъдовательно, поступая такъ, какъ это далаетъ самъ свъть.

Эго и есть теорія разложенія топов, созгавляющая главную основу техники импресстонистовъ. Она имьеть то громадное преимущество, что, уничтожая всь омьой, оставляеть каждой краск! ея собственную силу, а слъдоватильно, ея свъжесть и блискъ. Легко понять гакже громадную трудность этой техники. Надо, чтобы глазъ живописца обладалъ чрезвычанной утонченностью. Свъть становится единственнымъ сюжетомъ картины, интересь къ предметамь, на которыхь онъ играетъ, делается втеростепеннымь. Живопись, такимъ образомъ понятая, становится вполнъ оптическимъ искусствомъ; ставя себь цёлью искание гармоніи, она превращиется въ поэму, независимую отъ экспресси, стиля и ризунка, созтавлявшикъ главную цъль прежней живописи. Почти необходимо приду мать другое название этому спеціальному искусству, которое настолько же приближается въ музыкћ, насколько удалыется отъ лигературы и психологии. Легко понять, что увлеченные этими изученіемь, импрессіонисты остались почти совершенно чуждыми построенной на экспресси живописи и положительно враждебными къ исторической и симнолической. Впрочемъ, они и оказались ос бенно великими въ неизажъ, къ когорому, болъе чъмъ къ жанру, примінима эта техника.

In ID же семле дълалъ M стичения съ \mathcal{H} го, изгнавъ даже чернув краску, не подозръвця что въ Π срект художнека до иваж з я гото же самиго.

Пользуясь именно этими, изложенными нами вкратцѣ принципами, Клодъ Моне пришелъ къ своей манерф писать безконечными рядами цвътныхъ пятнышекъ чистыхъ спектральныхъ тоновъ, узорами ихъ вибрацій рисуя формы предметовъ. Понятый такимъ образомъ пейзажъ становится чъмъ-то вродъ симфоніи, построенной на одной темъ (напримъръ наиболье свътлая точка) и развивающен на хэлсть варгаціи этой темы. Это исканіе противоположно обыкновеннымъ занятіямъ пейзажистовъ, изучающихъ характеръ мЪстности, стиль деревьевъ, или домовъ, подчеркивающихъ декоративную сторону, и обычнымъ заботамъ живописцевъ фигуръ при исполнении портретовь Холсты Моне, Ренуара и Писарро, благодаря этому исканію, имьють совершенно оригинальный видь, тани испощрены голубымъ, розсвымъ, зеленымъ, ничего въ нихъ нътъ однотоннаго, или чернаго, глазамъ представляется сплошное мерцание красокъ Голубон и оранжевый цвъга преобладають по просту потому, что эти этюды большей частых написаны при яркомъ солнечномы свыть, сини цвъть есть дополнительный къ оранжевому солне изму свъту н неизбъжно заключается въ тъняхъ.

У Мане можно найти даже въ его второй манеръ постоянное употребленіе чернаго, который онь любиль и употребляль, чтобы подчеркнуть игру другихъ тоновъ. Но онъ совершенно отсутствуетъ въ произведенияхъ Клода Моне, которыя почтивсегда состоятъ изъ эфректовъ свътлаго на свътломъ, а у Ренуара къ черной краскъ такое ствращение, что онъ употребляеть лишь берлинскую лазурь, чтобы выразить самыя темныя мъста, напримъръ черную одежду. Всч его гамма такимъ образомъ приподнята на одинь тонъ. Надъ чрезмърнои склонностью импрессіонистовь кь фіолетовему цвъту мною трунили. Вмість съ тьмь этоть "фолеговии" цвыть чистая фантазія: туть, к нечно, подразум вають совершенно другое, изм внчивую комбина по оранжеваго, краснаго и синяго. Но изучение спектра показы ваеть, что эти цвы а группируются вы очень плотной вибрирующей масть вы составь каждон тыни. Туть мы имьемы дыло не съ фолетовымъ цвътомъ, а съ группой стющихъ красокъ, въ котор и тона идуть от в самаго бледнаго липоваго къ самому яркому краснему. Фіолеговии цвътъ именно вполнъ опредъленный тонъ и импресстонисты его не употребляютъ Паконецъ отвъчая серьезно на одно, часто встрѣчающееся, мнѣн.е, мы прибавимъ, что качъ оно само, такъ н отвътъ на него ничего общаго съ искусствомъ не имѣютъ. Я хочу сказать о легкиети такого метода. Считають это соединение пятенъ легкимъ, потому что оно минъе ясно, чъмъ тщательно выработанный рисунокъ, какъ того требуетъ школа. Въ денствительности же техника импресстонистовъ чрезвычаино трудна. Неспытныя руки

создають изъ нея нѣчто приблизительное, расплывчатое и неясное: тѣ изъ читателей, которые пробовали писать, поймутъ это при первой же попыткѣ. Писать раздѣленными тонами, сохраняя отношенія, избѣгая пестроты и безпорядка въ подобной техникѣ, можно лишь, имѣя вполнѣ увѣренные глазъ и руку, и только изумительная сила Моне и Ренуара могла породить мнѣніе, что ихъ искусство легко! Надо обладать тонкимъ чутьемъ и въ совершенствѣ изучить краски. Произведеніе, написанное такой техникой, не допускаетъ поправокъ.

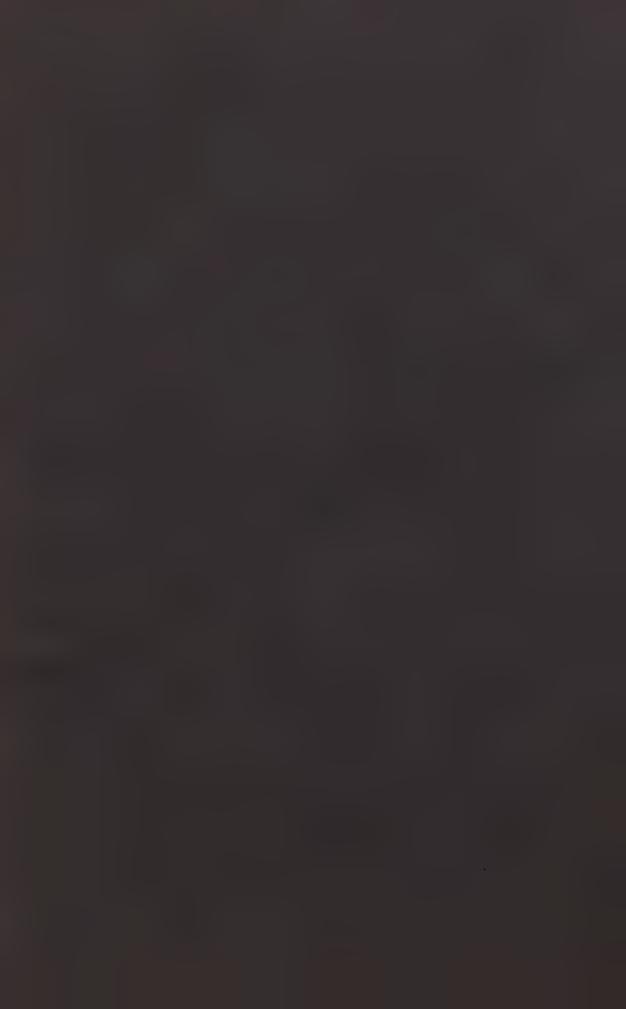
Въ этихъ произведеніяхъ мы находимъ массу вполнѣ точныхъ оттѣнковъ, повидимому неизвѣстныхъ прежнимъ живописцамъ. Безразлично относясь къ этому тонкому анализу, великіе пейзажисты романтизма болѣе всего заботились о рисункѣ и стилѣ, сводя колоритъ пеизажа къ тремъ, четыремъ основнымъ тональностямъ и стараясь только точнѣе выразить навѣваемое пейзажемъ чувство.

Теперь надо коснуться взгляда импрессіонистовъ на стиль живо-

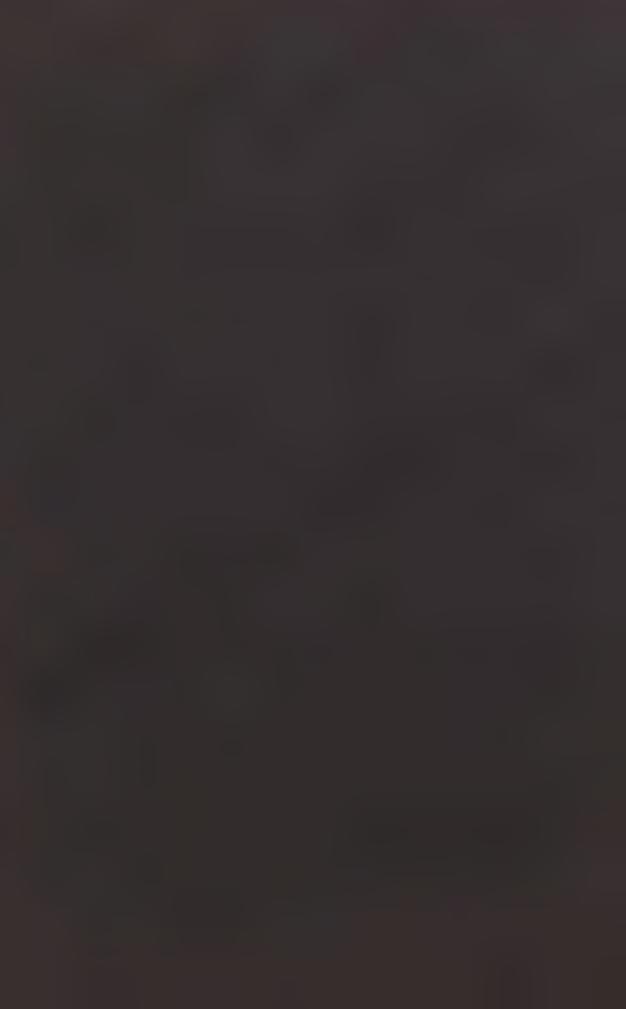
Прежде всего не надо забывать, что импрессіонизмъ пространялся людьми, которые всв начали съ реализма, т.-е. съ участія въ движеній, направленномъ противъ классической и романтической живописи. Это движеніе, самымъ знаменитымъ представителемъ котораго былъ Курбе, было, такъ сказать, противоризгудочными. Оно протестовало противъ вторжения въ живопись всъхъ литературныхъ, психологическихъ или символическихъ элементовъ и реагировало съ такои силой одновременно и противъ исторической живописи Делароша, и противъ мивологической живописи Римской школы, что теперь намъ это кажется преувеличеніемъ. Но это преувеличеніе объясняется той нестерпимой пошлостью и напыщенностью, къ которой пришли офиціальные живописны. Курбе былъ прекраснымъ работникомъ, но съ примитивными идеями, и онъ старался изгнать даже ть, которыя у него были. Это преувеличеніе, уменьшающее наше восхищеніе его произведеніями, мѣшающее имъ вызывать какое-нибудь другое чувство, кромѣ удивленія мастерской техник'ї, оказало однако существенную пользу его последователямъ. Оно склонило молодыхъ живописцевъ решительно обратиться къ созерцанию современной жизни и въ ней искать стиль и настроеніе, и это нам'вреніе было правильно. Традиціи искусства поддерживаются не настойчивымъ подражаніемъ стилямъ прошлаго, а непосредственнымъ исканіемъ характера каждой эпохи. Это - то, что дълали настоящіе великіе мастера: послъдовательное продолжение ихъ искреннихъ и глубокихъ наблюдений создаетъ стиль расы.

Мане и его друзья черпали всю свою силу въ этомъ убъждении; бу-









дучи тоньше и образованные такихы людей, какы Курбе, они сложные понимали современность и меные подчиняли ее непосредственному реализму. Не слыдуеты также упускать изы виду, что они были современниками реалистическаго движения вы литературы, противоположнаго романтизму, что среди послыдователей литературнаго реализма у нихы были одни друзья, что Флоберы и Гонкуры до казали, что реализмы не врагы утонченной формы и тонкой психологии. Сначала поды влияниемы этихы идеи и создалось направление Мане и его друзеи, эволюция вы техникы, которую мы описали вы главныхы чертахы, уже поздные присоединиласы кы ихы взглядамы на живопись. Итакы, мы можемы даты слыдующее опредыление импресстонизма: перевороты вы живописной техникы паралиельно сы поныткой сыражения современности.

Реакція противъ символизма и романтизма совпала съ реакціей противъ темной живописи.

Импрессіонисты, заботясь одновременно объ изгнаніи съ палитры асфальта, которымъ злоупотребляла Академія, и пытаясь изучать природу предпочтительно при яркомъ свътъ, стремились въ изображени фигуръ отдълаться отъ законовъ крисоты по рецепту Школы. Въ этомъ отношени къ нимъ приложимо в е, что извъстно о взглядахъ на это Генкуровъ, Флобера, затъмъ Зола въ области романа: они вдохновлялись однъми и тъми же идеями, говорить объ однихъ значитъ говорить о другихъ. Любовь къ правдъ, отвращеніе къ напыщенности и къ ложному идеализму, парализовавшихъ романъ такъ же, какъ и живопись, привели импресстонистовъ къ замънъ понятія красоты новымъ понятіемъ характера. Изученіе характера, присущаго лицу или мъстности, казалось имъ болъе высокимъ и болъе вдохновляющимъ, чъмъ искание одной красоты, основанной на канонахъ и внушенной греко-латинскими идеалами. Подобно фламандцамъ, нъмцамъ, испанцамъ, въ противоположность итальянцамъ, вліяніе которыхъ заразило всѣ европейскія академін, французскіе реалисты-импрессіонисты отдавались исканію свъта, искренности, убъдительности выраженія, составляющихъ дъйствигельную заслугу ихъ расы, стараясь отдълаться отъ надоъвшаго и узкаго исканія красоты и всего, что заключалось въ ней метафизическаго и отвлеченнаго.

Фактъ замѣны красоты характеромъ— существенное въ этомъ движении. Не забудемъ, что импрессіонизмомъ собственно слѣдуетъ называть особую технику, приложимую ко всякому сюжету. Святую Дѣву или рабочаго можно одинаково написать раздѣленными тонами, и нѣкоторые изъ современныхъ живописцевъ, какъ, напримѣръ, символистъ Анри Мартенъ, по направленію приближающися къ

прерафаэлитамъ, доказали это, примѣняя эту технику въ религозныхъ и философскихъ сюжетахъ: но старанія и недостатки художниковъ, группирующихся вокругъ Мане, можно понять только, постоянно помня ихъ любовь къ характору. До Мане дѣлали различе между сюжетами блигородноми и всѣми остальными, относящимися къ жанровой живъписи, въ области которой Школа не допускала великихъ художниковъ, такъ какъ простота ихъ сюже товъ лишала ихъ этого ранга. Упраздненіе требованія блигородетом въ сюжетахъ должно было имѣть послѣдствіемъ, что на первый планъ стали выдвигаться техническія заслуги художника, чѣмъ и опредѣлялась его слава. Реалисты импрессіонисты изображали сцены бала, катанія на лодкахъ, сцены уличныя, или происходящія въ поляхъ, на фабрикахъ, въ обстановкѣ современнаго жилища, и нахо дили въ жизни простонародья массу матеріала для изученія жестовъ, козтюмовъ, выраженіи, харакгерныхъ для девятнадцагаго стольтія

Ихъ старанія отразились также и на манерѣ изображать фигуры, на томь, что на языкъ мастерскихь называется: "m se en cadre" (размъщение на площади картины). Въ этои области они точно такъ же перевернули вверхъ дномъ принципы, принятые въ школъ Мане и особенно Дегазъ съ этои точки зрѣнія создали новый стиль, изь котораго родилась вся современная реалистическая иллюстрація, кот рыи до тьхъ порь быль совсьмъ неизвъстень, или же его боялись примънять до нихъ, -силь, вытекающи, впрочемъ непосредственно изъ неболешикъ художниковъ XVIII стольтія, изъ Сенть Обена, Дебикура, Моро, и болье отдаленно оты голландцевъ. Но теперь, не ограничивая этотъ стиль виньеткой и минимальными размірами, импресс онисты сміло примінили его кы холстамы большихь разивровь и придали ему значение большого искусства. Они гоздали законы композиции и, следовательно, стиля, не на основаны спображения, вытекающихъ изъ сюжета, а построенные на отно. меняхь и гармоніи Возьмемь общи приміры если бы Школа ком пановата картину, из бражающую смерть Агамемисна, она ве преминула бы подчинить вою композицію Агамемнону, затьмы Клитемнестрь, наконець свидьтелямь услиства, стараясь распределить поральний и литературный интересь, смотря по значеню лись, подчиняя этому интерезу и колорить и реальность сцены. Реалисты компансиали, выдвигая на первын планъ самое яркое пятно на картинь, напримыры, красное платые, и уже ему подчиняли остальнья отношения вы гармонической испидовательности тоновы. "Главное лицо въ картинъ свътъ", говорилъ Мане 1). У него и у

имент сторов то и менеров по интереворов по именто в посторов по именто и сторов по именто и сторов по именто и сторов и именто именто и именто и

его друзей исканіе чисто живописнаго и декоративнаго въ картинъ всегда брало верхъ надъ заботой о выраженіи и чувствахъ, вызываемыхъ сюжетомъ. Это иногда приводило импрессіонистовъ къ грубымъ ошибкамъ: но большей частью они избъгали ихъ, довольствуясь несложными сюжетами, которые давала имъ повседневная жизнь въ готовой группировкъ.

Одной изъ реформъ импрессіонистовъ по отношенію къ композиціи било изгнание профессиональной модели и замъна ез человъкомъ, котораго они наблюдали за повзедневной работои: это одна изъ самыхъ ощутительныхъ побъдъ, доставленныхъ ими современнои живописи. Они совершили правильный повороть къ естествени эсти и простоть. Почти всь фигуры и головы въ ихъ картинахь настоящие портреты, что же казается рабочаго и крестьянана, то импрессјонисты нашли своиственный имъ стиль и характеръ, такъ какь наблюдали ихъ за ихь обыденными занятіями, не ставя ихъ въ неподвижную искусственную позу и не изображая ряженихъ 1). Основаниемъ всехъ ихъ каргинъ служила серія этюдовь псизажа и человъческой фигуры, сдъланныхъ съ натуры на мъстъ, вдали оть мастерской, синтезированныхъ затыть вы картинь. Можно желать, чтобь живопись имъла болье высок я эздачи и находила въ примитивахъ примъры мистицизма, изображения отвлеченнаго и мечты Из не надо также забывать силу наивнаго и реальнаго наблюдения, втоженную примитивами въ ихъ произведения, хотя они и подчиняли ее религюзному замыслу; съ другой стороны, надо признать, что реалисты-импресстонисты по краиней мъръ логично и послъд нательно служили искусству, какъ они его понимали. Критика, приложимая къзнимъ, можетъ отнозиться ко взему реализму вообще, къ тому же замътимъ, что никогда эстетика не умъла с здать клас сификации, способной върно спредълить и заключить въ себъ воъ бе коне ин с оттыки, св иственные отдыльнымы творческимы темпераментамъ. Кла сификаціи въ области изкусства редко бываєть цънными, чаще онъ вредил. Реализмъ, идеализмъ - ствлеченные гермины, неспособные въ достаточной мтрв охарактеризовать люден, подчиняющихся своимъ чувствамъ. Нужно бы придумать столько же словъ, сколько существуетъ замъчательныхъ людей. Если Винчи биль великимъ живописцемъ, то Тернеръ и Моне развъ не живописцы? Между ними ньть точекъ сотрикосновентя, ихъ способъ нышления и выражения против пеложные полюзы: проще взего лю-

Бильначка въ "Шедезръ Неизвългани», предсидъз бо въ 1037 г ду все сспременное искусство.

¹⁾ Впрочемь то же съмое дъчань Мипле съ 15:5 года; делго наследая сцену и літая натродки, съ пот мъ передаваль ее на память.

боваться ими всѣми, отказавшись отъ опредѣленія понятія "живописецъ" и называя этимъ именемъ человѣка, употребляющаго палитру для выраженія своихъ мыслей.

Итакъ, исканіе выраженія современности, замѣна классической красоты— характеромъ (или еще красоты формъ красотой выраженія), признаніе за древней жанровой живописью первенствующаго мѣста въ искусствѣ, композиція, основанная на взаимодьиствіи отношеніи, отведеніе сюжету второстепеннаго мѣста по сравненію съ интересомъ исполненія, усиліе изолировать живопись отъ всякихъ литературныхъ вліянін, вмѣстѣ съ гѣмъ—инстинктивное приближеніе къ симфонизаціи красокъ, слѣдовательно, къ музыкѣ— вотъ тѣ принципы, на которыхъ импрессіонисты основали свою эстетику, если это слово приложимо къ группѣ противниковъ эстетики, такой, какъ она обыкновенно преподается.



Ш.

Эдуардъ Мане и его дъятельность (1832—1883).

Какъ мы уже сказали, Эдуардъ Мане ¹) не былъ иниціаторомъ импрессіонистской техники. Произведенія Клода Моне дають самый полний образецъ примънения этой послъдней и по времени исполнения они первыя. Такое первенство возбще довольно трудно уста новить, да въ сущности это и въ достаточной степени безполе но. Техника не изобрътается въ одинъ день. Эта техника была плодомъ долгихъ и дружныхъ исканій Мане, Моне и Ренуара, и подъ общимъ названиемъ импрессионистовъ надо объединить гругиу связанных в дружбой людей, одновременно стремившихся къ оригинальности приблизительно въ одномъ направлении, остакаясь вмість съ тімъ часто несьма непохожими другь на друга. Такъ же какъ въ исто ри прерафарлитовъ, прежде всего личная дружба, потомъ нечаслуженныя насмышки, которымъ они вов вивств подверганись, сбъединили импрезсіонистовь. Но прерафарлиты, стремять къ искусству логическому и символическому, сходились вы основных в принципахы пониманья задачь искусства, что позволило имъ тотчась же установить точную программу. Ипресслонисты же, соединенные общностью теми раментовь и заботясь прожде в его о томь, чт бы порвать со схоластикой и всевозможными программами, стремились просто ссчлать изчто новое свободно и искренно

Среди нихъ Мане, какъ лидо, пользовавшееся ихъ общичъ по клонениемъ и отмъченное наиболте жестокими нападками критики, былъ какъ бы предназначенъ къ роли носителя знамени импрес понизма. Будучи старше своихъ товарищей, онъ еще до тего, какъ сошелся съ ними, одинъ уже вызвалъ горячую полемику прсизведениями своей первои манеры. Его считали новат ромъ, и, в глъстъ, инстинктивнаго поклонения ему, къ его первымъ друзьямъ Уистлеру, Легро и Фантенъ Латуру послъдовательно присоединились Марселинъ, Дебутенъ, затъмъ Дега, ъ, Ренуаръ, Моне, Питарро, Кальеботтъ, Берта Моризо, молодой художникъ Базилъ, преждевременно

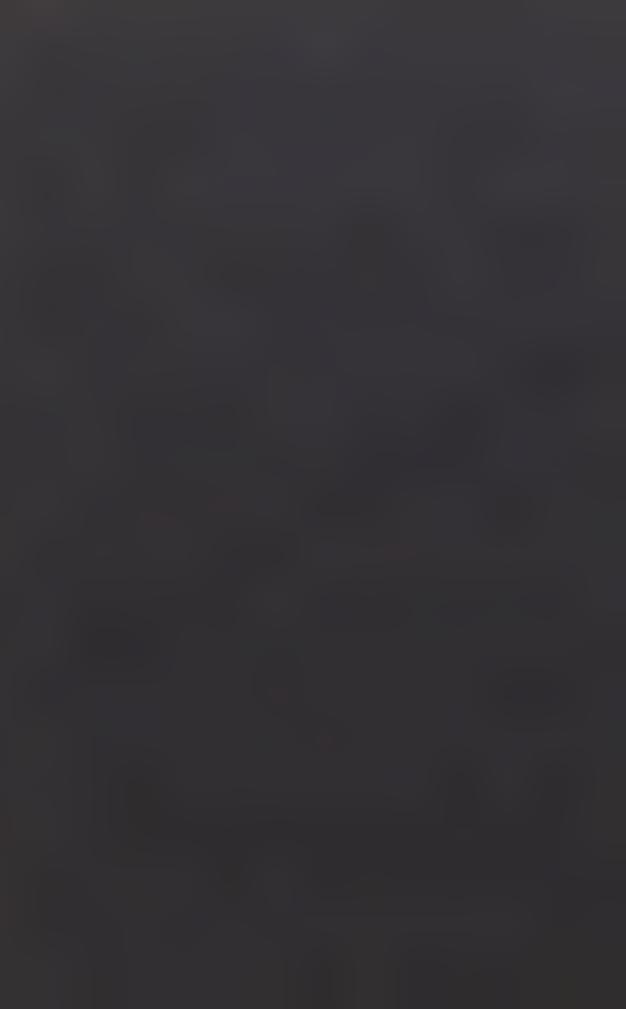
¹⁾ Роципся въ Парижћ въ 1832 г., умерь въ Парижћ се го агртия 1883 г.

убитый въ 1870 году, и писатели Готье. Банвиль, Бодлеръ (страстный поклонникъ Мане), затѣмъ позже Зола, Гонкуры, Стефанъ Малларме. Это было первоначальное ядро общества, разраставшагося съ каждымъ годомъ. Наконецъ, у Мане были личныя качества, присущія главѣ общества: это былъ человѣкъ большого ума, страстный работникъ, съ восторженнымъ и великодушнымъ характеромъ.

Мане началъ свои занятія у Кутюра, передъ тъмъ совершивъ длинное морское плавание въ угоду своимъ родителямъ, пока настоящее призвание не захватило его со страшной силой. Около 1850 года молодой человъкъ поступилъ къ строгому автору "Римлянъ временъ упадка". Онъ оставался у него недолго: онъ не понравился профессору своен выходящей изъ ряда вонъ энергіей. Кутюръ говорилъ о немъ съ неудовольствіемъ: "Это будетъ Домье 1860 года". Извъстно, что Домье, литографъ и геніальный художникъ, былъ на плохомъ счету у академиковъ. Посль наполеоновскаго переворота Мане путешествовалъ по Германіи, копироваль Рембрандта въ Мюнхень, затъмъ посътилъ Италію, нъ Ве нецін копироваль Тинторетто, и здась у него явила в мисль насколькихъ религюзныхъ картинъ. Затъмъ онъ пристрастился къ испанцамъ, въ особенности къ Веласкезу и Гонъ. Искренняя передача впечатльній вившняго міра, какъ основное правило искусства, запечативлась съ техъ поръ въ мозгу молодого француза, честнаго, пылкаго, врага всякихъ утонченностей. Онъ написалъ нъсколько прекрасныхъ картинъ, "Абсентистъ", "Старый музыкантъ". Въ нихъ можно найти вліяніе Курбе, но уже черние и стрие тона оригинальны и великольпны и предвыщають первокласснаго виртуоза.

Въ 1861 году Мане послалъ въ первыи разъ въ Салонъ портреты своихъ родителен и "Гитарреро", заслужившаго похвалу Готье и награду жюри, несмотря на то, что картины эти у многихъ вызвали и удивление, и гитвъ. Но съ ттхъ поръ Мане больше не принимають, такъ были отвергнуты и "Флейтистъ", и "Завтракъ на травъ". Этотъ холстъ, на которомъ сверкаетъ удивительно написанное женское тьло, произнель скандаль, потому что на немъ раздатая женщина фигурировала въ общества одатыхъ людей, что однако часто встрачалось у мастерова возрожденія. Пензажа въ картинъ написанъ не на воздухъ, а въ мастерской и похожъ на коверъ, но въ этон картинъ мы уже видимъ яркое проявление таланта Мане и въ передачь нагого тъла, и въ "мертв и натуръ" перваго плана, представляк щей настоящи шедевръ Здѣсь личность художника является вполив созрывшей Картина напи ана, когда ему еще не было тридцати льть, и кажется произведениемъ стараго мастера, она вытекаеть изъ Гальса и испан. евъ сдновременно

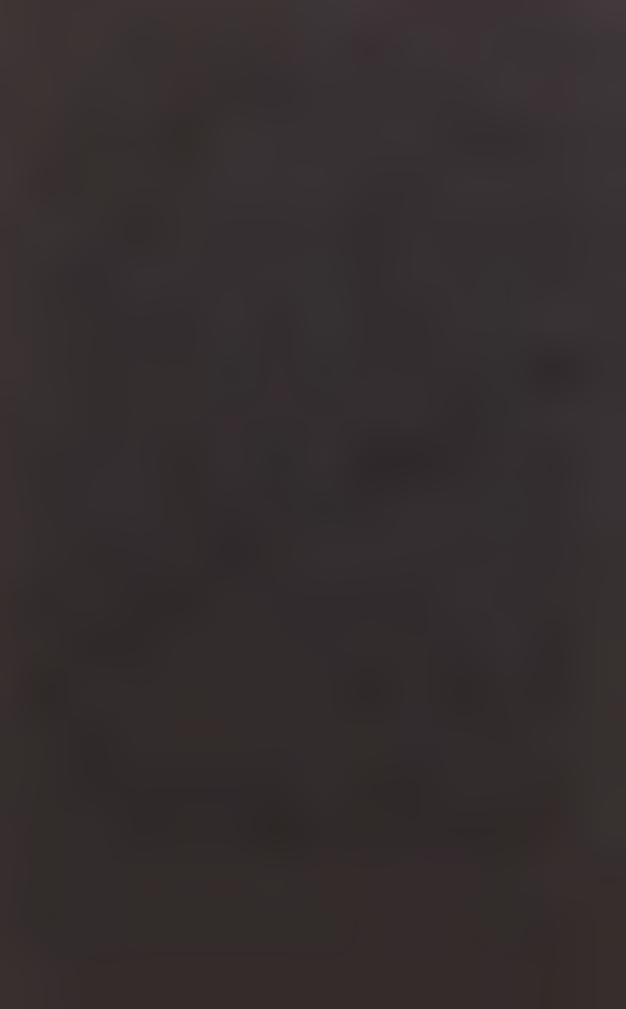






,9 .7.7.m

Buna der Prais der ver



Съ 1865 года репутація Мане устанавливается: рядомъ съ ярой критикой мы видимъ и восторженное поклоненіе. Со своей удивительной проницательностью Бодлеръ, симпатизировавшій всему истинно оригинальному, поддержалъ Мане, какъ поддерживалъ Делакруа и Вагнера. "Олимпія" довела споры по поводу Мане до высшаго напряженія. Эта нагая куртизанка, лежащая въ постели, негритянка съ букетомъ цвътовъ и черная кошка произвели цълый бунтъ. Это мощное произведение, съ живыми красками, широкимъ рисункомъ и сильно выраженнымъ чувствомъ, поражающее своими, умышленно доведенными до самой большой простоты, отношеніями. Въ немъ чувствуется стремленіе добиться строгой откровенности Гальса и Гойи и отвращение къ "хорошенькому" и къ ложному благородству школы. Эта знаменитая "Олимпія", возбуждавшая столько злобы, кажется намъ теперь произведениемъ переходнымъ. Она была предложена Люксембургскому музею группой друзей Мане. Это не шедевръ, даже, скажемъ, не глубокая вещь, несмотря на всъ литературныя толкованія по поводу ея написанныя. Но въ эпоху, когда она появилась въ французской живописи, она была цѣнна, какъ знаменитая попытка въ области техники. Картина эта, которую Мане, впослъдстви, далеко превзошелъ, должна разсматриваться, какъ эпоха въ развитіи художника. Она представляетъ строгій логическій выводъ изъ его принциповъ. Мане написалъ картину около 1863 г., но колебался выставить ее и только по настоянію Бодлера рашился представить ее въ салонъ 1865 г. По этому поводу Бодлеръ написалъ эти характерныя строки: "Вы жалуетесь на нападки? Но развъ вы первый подвергаетесь имъ? Развъ вы геніальнье Шатобріана и Вагнера? Они не умерли отъ перенесенныхъ насмъшекъ. И чтобь вы не очень возгордились, скажу вамъ, что они выдъляются, какъ достоиные подражанія образцы, каждый въ своемъ родь, среди цѣлаго ряда богато одаренныхъ лицъ, тогда какъ вы только первый въ вашемъ одряхлъвшемъ искусствъ".

Выставленную "Олимпію" пришлось перемъстить и повъсить на самыи верхъ стъны, чтобъ спасти ее отъ злобы публики, возбужденной критикой. Съ тъхъ поръ имя Мане стало ненавистнымъ символомъ революціоннаго искусства. Замътимъ, что съ 1865 года, задолго до существованія самаго слова "ипрессіонизмъ" Мане одинъ выносилъ на своихъ плечахъ всю тяжесть осужденій. Помнить это важно, чтобъ ясно понять двойственное происхожденіе движенія, послъдовавшаго затъмъ. Мане обязанъ этими нападками своему реализму, возврату къ сюжетамъ изъ современной жизни, упрощенію плановъ и отношеніи. Критика того времени опирается исключительно на слъдующіе пункты: художнику ставятъ въ вину нежеланіе

"идеализировать" и говорять что пишеть онъ "жестко, бълесовато или черно, производя непріятное впечатльніе", тогда какъ на самомъ дъль онъ отправляется единственно отъ традицій Гальса, Гойи и Курбе. Нападки на "синія тъни" появляются лишь восемь льть спустя.

Художникъ тогда сдълался главой кружка; такъ какъ друзья его собирались вокругъ него въ маленькой кофейной на Батиньоляхъ (кафе Гербуа, существующій понынъ), то въ насмъшку эти собранія были названы "Батиньольской школой": Сюда приходили: Легро, Уистлеръ, Фантэнъ Латуръ, Зола, Дюранти, Дебутенъ, Гильеме, Астрюкъ, Бюрти, Прустъ, Стевенсъ. Всъ поклонялись Мане, и ихъ дружба утъшала его отъ оскорблений жюри: давно прошло то время, когда, въ 1861 году, его "Гитарреро", превознесенный Теофилемъ Готье, былъ награжденъ почетнымъ отзывомъ! Группа художниковъ (илина отверженныло въ 1863 году, вызвала неприми римую вражду къ себъ. Тъмъ не менъе Мане былъ принятъ въ салонъ 1866 г., гдъ выставилъ "Ангеловъ у могилы Христа" и "Эпизодъ изъ боя быковъ"; недовольный последней картиной, онъ выръзалъ изъ нея убитаго тореадора перваго плана, извъстнаго съ тъхъ поръ подъ названіенъ "мертваго челонька". "Лола изъ Венеции", комментированная Бодлеромъ въ четверостиши, которое находится въ "Цвътахъ зла", "Дитя при шпагъ", "Трагическій актеръ" (портреръ Рувьера въ "Гамлеть"), "Гитаны", "Поруганный Христосъ" относятся къ той же эпохъ, когда "Олимпія" и "Ангелы на могилъ Христа" появились въ салонахъ. Эта серія картинъ удивительна. Въ нихъ ярко проявляется вдохновение великолъпнаго колориста, такого же могучаго рисовальщика, какъ и первокласснаго живописца "кусковъ", съ пріемами стараго мастера. Ничего другого и не ищешь въ его произведеніяхъ, — обаяніе силы, такое быющее черезъ край богатство темперамента положительно ослъпляеть. Мане показываеть себя наслъдникомъ великихъ испанцевъ, будучи вмъстъ съ тъмъ интересиъе, вдохновеннъе, свободнъе и бо лье французомъ, чъмъ Курбе. Портретъ Рувьера представляетъ гармонію съраго и чернаго - прекрасную, какъ самые благородные "Бронзино", а "Мертвый человъкъ", такъ же какъ и "Умершій Христосъ" образцы живописи высокаго стиля. Вполнъ классическое происхождение Мане является тутъ безспорнымъ. Уже Моне и Ренуаръ, Дегазъ и Писарро работаютъ и присоединяются къ группъ батиньольцевъ, но критика замъчаетъ одного Мане и нападаетъ только на него, онъ ръшительно воплощаетъ въ себъ духь возмущения противъ школы; чаще, чъмъ Курбе, отвергало его и жюри салоновъ. Изгнанный изъ Салоновъ, Мане ръшается тогда выставить разомъ всь

свои произведенія въ отдѣльномъ баракѣ на улицѣ Альма, въ самый разгаръ борьбы, въ то время, когда Зола едва не изгоняютъ изъ журнала "L'Evènement" за то, что онъ защищалъ своего друга, — время, когда открывается выставка 1867 года, исключившая живописца. Пятьдесятъ холстовъ, которые мы перечислили въ концѣ этой книги, собраны вмѣстѣ; пятьдесятъ картинъ въ теченіе семи лѣтъ служатъ мѣриломъ того яраго упорства, съ которымъ работалъ этотъ высокій, изящный, остроумный молодой человѣкъ, бульварный фланеръ съ острымъ языкомъ, котораго въ журналахъ того времени считали плохимъ рисовальщикомъ и фантазеромъ. По этому поводу Мане пишетъ въ каталогѣ выставки слѣдующее предисловіе, которое читается съ интересомъ и характеризуетъ рѣшительность, прямоту и умѣренность убѣжденій и характера художника, рядомъ съ вышучиваніями, карикатурами и оскорбленіями, которымъ онъ подвергался.

"Съ 1861 года г-нъ Мане выставляетъ, или пытается выставить. Въ этомъ году онъ рѣшился показать публикѣ непосредственно всю совокупность своихъ трудовъ.

"При своихъ дебютахъ въ салонъ г-нъ Мане получилъ награду. Затъмъ онъ слишкомъ часто бывалъ исключенъ, чтобы не притти къ заключеню, что, если всъ попытки въ области искусства представляютъ битву, то по крайней мъръ нужно сражаться одинаковымъ оружіемъ, т. е. имъть возможность показывать то, что сдълалъ.

"Иначе художникъ легко былъ бы запертъ въ искусствъ, изъ котораго нътъ выхода. Его заставили бы сложить свои холсты или свернуть ихъ въ трубку и свалить на чердакъ. Принятіе на выставку, поощреніе, офиціальныя награды, говорятъ, дъйствительно служатъ патентомъ на талантъ въ глазахъ части публики, которая тогда уже заранъе предубъждена за или противъ принятыхъ или отверженныхъ произведеній. Но, съ другой стороны, живописцы увъряютъ, что мотивомъ неблагосклоннаго пріема, оказываемаго картинамъ членами жюри, служитъ невольное давленіе этой самой публики.

"Такимъ образомъ, живсписцу посовътовали ждать. Ждать чего? Чтобъ не было больше жюри?

"Онъ предпочелъ разрѣшить этотъ вопросъ съ помощью самой публики.

"Живописецъ не говоритъ теперь: "Идите смотрѣть на произведенія безукоризненныя", но: "идите смотрѣть на произведенія искреннія.

"Эта-то искренность и придаетъ произведеніямъ характеръ про-

35

теста, тогда какъ художникъ стремился лишь передать свое впечатлъніе.

"Г-нъ Мане никогда не желалъ протестовать. Наоборотъ, протестовали, совершенно неожиданно для него, противъ него, потому что существуетъ традиціонное преподаваніе однихъ и тѣхъ же формъ и пріемовъ, опредѣленнаго вида картинъ и живописи, потому что люди, воспитанные въ этихъ принципахъ, не допускаютъ другихъ. Въ нихъ они почерпаютъ свою мало обоснованную нетерпимость. Все, что не по ихъ рецепту, не можетъ быть цѣннымъ; они становятся не только критиками, но и врагами, и врагами активными.

"Показывать — это вопросъ жизни, sine qua non для художника, потому что часто бываетъ, что послѣ нѣсколькихъ созерцаній привыкаешь къ тому, что ранѣе изумляло и шокировало. Мало-помалу начинаешь понимать и мириться.

"Время само дъйствуетъ на картины, незамътно сглаживая и уничтожая въ нихъ первоначальную шероховатость 1).

"Выставлять значитъ находить друзей и союзниковъ въ борьбъ.
"Г-нъ Мане всегда признавалъ талантъ тамъ, гдъ онъ есть, и никогда не котълъ ни уничтожать старую живопись, ни создавать новую. Онъ просто стремился быть самимъ собой, а не къмъ-ни-будь другимъ.

"Впрочемъ, г-нъ Мане встрътилъ и цънныя симпатіи и замътилъ, насколько мнѣнія дѣйствительно талантливыхъ людей становятся со дня на день ему благопріятнѣе.

"Живописцу теперь осталось только примирить съ собой публику, изъ которой создали ему мнимаго врага".

Это предисловіе останется не только документомъ личной характеристики Мане, но и характеристики господствовавшихъ въ эту эпоху убѣжденій. Мане вылился тутъ весь, какимъ онь былъ, какъ живописецъ и какъ основатель школы помимо воли. Мы угадываемъ въ этомъ документѣ глубину и трезвую силу его ума. "Казнь Максимиліана въ Кверетаро" благодаря запрещенію администраціи не была выставлена. Вмѣстѣ съ литографіей "Гражданской войны" это—единственная картина Мане съ трагическимъ сюжетомъ; она производитъ глубокое впечатлѣніе.

¹⁾ Мане не подозрънать, насколько онь правъ. Когда видишь снова портреть его родителен (выставленный въ 1861 году), о которомъ критика выразилась, что "слъдуеть проклясть тотъ день, когда кисть попала въ руки этого безсодержательнаго портретиста", удивляещься упреку, брошенному Мане журналами того премени, въ "дикой жесткости", ничего общаго не имъющей съ тои мягкостью, которая окутываетъ эти лица.

Въ 1868 году появился портретъ Эмиля Зола; въ 1869 году "Балконъ" возбудилъ насмъшки, но "Завтракъ" произвелъ впечатлъніе своей силой: лицо прислонившагося къ столу юноши въ черной бархатной курткъ (портретъ Леона Ленгофа, брата г-жи Мане). — чудо по исполненію. Въ 1870 году появился портретъ "Евы Гонзалесъ передъ мольбертомъ", одно изъ лучшихъ произведеній Мане.

Въ тридцать восемь лътъ, во время войны, Мане достигъ апогея развитія своего таланта: онъ является авторомъ длиннаго ряда произведеній, онъ испробоваль свои силы во встахь родахь живописи и проявилъ свою художественную личность, уже ставшую независимой, послъ долгаго наблюденія и изученія старыхъ мастеровъреалистовъ. Съ этого времени его исканія проявляются въ совершенно другой области: присоединяясь къ Моне и Ренуару, онъ посвоему истолковываетъ теорію "plein - air'a", оставивъ въ ней слъды своей могучей руки. Онъ не принялъ теорію раздъленія тоновъ, но далеко подвинулъ впередъ изучение дополнительныхъ тоновъ, примъняя ихъ въ отдъльныхъ фигурахъ и въ композиціяхъ. "Садъ", написанный въ 1870 году, но выставленный только въ 1872 году, былъ его первой попыткой въ этомъ родъ. Онъ выставилъ его одновременно съ "Сраженіемъ Керзажа и Алабамы", удивительной мариной, которую Барбей д'Оревилли привътствовалъ въ восторженной статьъ. "За кружкой пива", "Чтецъ", прекрасный портретъ Берты Моризо были последней данью, отданной первой манере автора. Въ это время торговый домъ Дюрана-Рюэля купилъ значительную серію картинъ Мане, помъщеніе фирмы было открыто для первыхъ импрессіонистовъ. "За кружкой пива", картина, достойная Гальса, им пла большой, почти всеобщій успаха и сдалалась популярной. Но Мане неудержимо увлекся изученіемъ свъта и былъ готовъ на этомъ поприщъ дать новое сражение. Въ то время какъ Дегазъ начиналъ свою серію скачекъ и танцовщицъ, особенно отдавшись рисунку движенія и реалистическому изученію характера той эпохи, Мане, увлеченный идеями Клода Моне, не отказываясь отъ исканій, связанныхъ съ первымъ періодомъ его дъятельности, обратился къ изученію воздуха вмѣстѣ съ Ренуаромъ и Писарро. Въ то же время онъ старался убъдить своихъ друзей въ необходимости проникнуть въ Салоны, силой внадряя въ нихъ свои убъжденія, "Выставляй же съ нами", говориль онъ смівясь Дегазу: "ты получишь награду". Онъ былъ глубоко убъжденъ, что художникъ, искренно нашедшій что-нибудь, обязанъ смѣло отдать себя на судъ общества. Преслъдуя ту же цъль, а вовсе не изъ мелкаго честолюбія, какъ обыкновенно говорили, Эмиль Зола хотълъ, чтобы

натурализмъ проникъ въ академію подъ его знаменемъ. Друзья Мане отказались: почти всв они были замкнутаго характера, боялись споровъ, избъгали полемики, что не мъшало имъ быть очень смълыми въ своемъ искусствъ. Они довольствовались тъмъ, что выставляли въ частныхъ галлереяхъ, и отказывались отъ салоновъ столько же изъ презрънія къ нимъ, сколько отъ застънчивости. Они сгруппировались отдъльно, и Мане остался одинъ, хотя и страдая отъ этой необходимости отдълиться отъ товарищей. Впрочемъ, со свейственнымъ ему мужествомъ, сосредоточивъ, какъ и раньше, на себъ одномъ всъ нападки, онъ готовился оказать друзьямъ огромную услугу и открыть имъ будущность.

Въ 1875 году вибстб съ "Аржантейлемъ" онъ представилъ резюме своихъ новыхъ попытокъ. Жюри его приняло, несмотря на горячій протесть: Мане боялись, онъ внушалъ уваженіе своей могучей волей, мощью своего труда, его сила планяла. Но въ 1876 году портретъ Дебутена и "Б'влье" (одинъ изъ шедевровъ импрессіонизма) не были приняты. Мане тогда воспользовался опытомъ 1867 года, открылъ для публики свою мастерскую въ улицъ С.-Петербурга. Онъ завелъ книгу, въ которую всякін свободно могъ записывать свое мивніе. Чтеніе этой книги теперь было бы очень назидательно: она была наполнена такимъ же количествомъ поквать, какъ и анонимныхъ дерзостей, часто помъщенныхъ надъ безвредными подписями. Это выступление Мане однако оказало свое благотворное вліяніе. Въ 1877 году жюри приняло портретъ пъвца Фора въ "Гампетъ", но забраковало картину "Нана", навъянную знаменитымъ романомъ Зола, очаровательную по своей свъжести, нъжности тона и сильно написаннымъ частямъ нагого тъла. Въ 1878 году былъ хорошо принятъ публикой портретъ "Антонина Пруста", но сцена въ ресторанъ "У отца Латуиля", въ которой нервный и яркій реализмъ Мане такъ странно похожъ на искусство Гонкуровь, опять вызвала гнъвъ. Въ 1879 году появились "Оранжерея" и "На лодкъ", въ 1881 году-портреты Рошфора и убищы львовъ Пертюизе. За эти картины группа молодыхъ членовъ жюри приступомъ добилась присуждения второй медали Мане. Надо запомнить ихъ имена, то были: Бенъ, Каролюсъ-Дюранъ, Базенъ, Дюэзъ, Фейенъ-Перренъ, Жервсксъ, Гильоме, Гильеме, Геннеръ, Лалонъ, Лансте, Лавьель, Эмиль Леви, де-Невиль, Ролль, Воллонъ, и Ф. Вильефруа. Ожесточение было настолько сильно, что среди выборщиковъ жюри живописи распространили анонимный списокъ этихъ именъ, и многіе были обязаны подачѣ своего голоса за Мане тъмъ, что не были избраны вновь въ члены жюри на слъдующий годъ. Въ декабръ 1881 года Мане получилъ орденъ отъ бывшаго

въ то время министромъ изящныхъ искусствъ Антонина Пруста, его друга дѣтства. Въ 1882 году появился въ салонѣ "Прилавокъ буфета въ Фоли-Бержеръ", великолѣпное произведеніе, одно изъ самыхъ лучшихъ, когда-либо созданныхъ Мане. Эту картину сопровождалъ портретъ молодой женщины, названный "Весной". Но 30 апрѣля 1883 года Мане, изнуренный работой и борьбой, умеръ отъ сухотки спинного мозга, напрасно до того подвергшись ампутаціи ноги, во избѣжаніе гангрены.

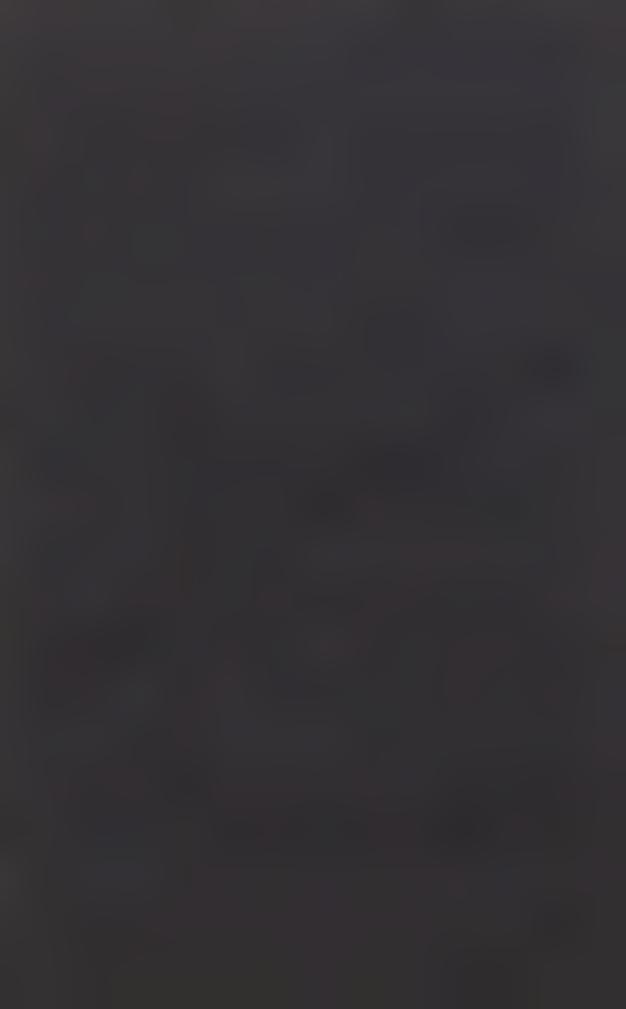
Такъ преждевременно окончилась жизнь художника, одна изъ благородивишихъ, удивительнвишихъ жизней, достойныхъ изучения. Она служитъ могучимъ вдохновляющимъ примъромъ, она учитъ насъ неутомимой энерги, честности, безуслорной искренности, любви къ работъ. Непрерывно трудясь, Мане буквально употреблялъ съ пользой каждый часъ своей жизни. Единственными наградами въ этихъ трудахъ служили ему только сознаніе исполненнаго долга и наслажденіе, почерпаемое въ самомъ процессъ изученія природы. Умъренный по натуръ, но мужественный, онъ всегда былъ готовъ бороться съ предразсудками. Принятый на выставку, отверженный, снова принятый, онъ съ неистощимой върои и храбростью сражалоя съ погрязшимъ въ рутинъ жюри. Ведя непрестанную борьбу передъ своимъ мольбертомъ, онъ одновременно неослабно и не вступая въ сдълки съ совъстью боролся съ обществомъ, одинъ, вдали даже отъ тьхъ, кого любилъ, и кто воспитался на его примъръ. Этотъ великій живописецъ, чье имя будетъ однимъ изъ самыхъ почетныхъ въ духовной жизни французскаго народа, былъ настолько геніаленъ, что создалъ свой импрессіонизмъ, присущій ему одному, отдавая великую дань традиціямъ мастеровъ реализма и правды. Его нельзя смышать ни съ Моне, ни съ Писарро или Ренуаромъ; понимание стъга у него своеобразное, онъ не приноравливаетъ свою технику къ системъ цвътныхъ мазочковъ, но считается съ теоріеи дополнительныхъ цвътовъ и раздъленія тоновъ, не отказываясь при этомъ отъ широкаго письма, отъ совершенно классической манеры и поразительной увъренности. Мане не былъ основателенъ импрессюнизма, существовавшаго одновременно, рядомъ съ его работой уже съ 1867 года, но онъ оказалъ ему огромную услугу, принявъ на себя всю злобу, направленную противъ новаторовъ, и пробивъ во мнъніи общества брешь, черезъ которую прошли за нимъ его друзья. Возможно, что если бы не онъ, то всѣ эти художники были бы неизвъстны и не оказали бы никакого вліянія на искусство, такъ какъ они были застънчивы, боялись полемики и уже заранъе мирились съ мыслью быть непонятыми. Прекрасный примъръ жизни полной борьбы, данный имъ Мане, какъ бы электризовалъ ихъ.

Мане имълъ великодушіе сосредоточить на себъ нападки не только за свои произведенія, но и за ихъ. Слъдуетъ разсматривать эти двадцать лътъ открытой борьбы, веденной съ самоотреченіемъ, достойнымъ полнаго уваженія, какъ самое выдающееся явленіе въ исторіи художниковъ всъхъ временъ.

Произведенія Мане, такъ часто оспариваемыя, исполненныя при такихъ мучительныхъ условіяхъ, представляются особенно цѣнными по своей силь и откровенности. Десять льтъ протекаютъ въ развитіи первой манеры, трагически прерванной войной 1870 года, тринадцать літь въ развитіи второй манеры, параплельной попыткамъ импресстонистовъ. Дъятельность Мане въ періодъ съ 1860 г. по 1870 г. логически примыкаетъ къ Гальсу и Гойф; съ 1870 года изучение художникомъ современной жизни усложняется изучениемъ свъта. Здъсь личность Мане является еще болье оригинальной, но справедливо можно признать за лучшія его картины, можетъ быть, тв изъ нихъ, которыя написаны классической и болве темной манерой. Въ живописи онъ обладалъ тъми качествами, которыя создають славу мастерамь, — у него богатый, върный, широкій ри унокъ, поразительной силы колоритъ, черные и сърые тона, какихъ не наити со временъ Веласкеза и Гони, глубокое знаніе отношеній. Его творчество коснулось изъхъ областей живописи: портреты, пейзажи, марины, сцены изъ жизни, мертвая натура, голыя фигуры по очереди возбуждали въ немъ жажду творить. Его пониманіе современной жизни гораздо тоньше, чемъ, повидимому, допускаетъ реализмъ; стоитъ только сравнить его съ Курбе, чтобъ заматить, насколько онъ нервиве и умиве посладняго, будучи одинаково правдивымъ и могучимъ. Его картины навсегда останутся перворазрядными документами общественной жизни, нравовъ и костюмовъ второи имперіи

У него не было дара изображать психику жизни его "Христосъ окруженный ангелами" и "Поруганный Христосъ" дъйствительно только куски живописи, лишенные идеальной стороны. Какъ у большихъ виртуозовъ голландцевъ и нъкоторыхъ итальянцевъ, въ Мане было больше наблюдательности, чъмъ души, хотя "Максимиліанъ", рисунки къ "Ворону" Эдгара По, нъкоторые эскизы указываютъ на то, что онъ могъ бы разработать интересные психологические сюжеты, если бы не былъ прежде всего поглощенъ задачами непосредственнаго реализма и жаждои добиться красивой живописи. Прежде всего онъ былъ красивымъ живописцемъ, въ этомъ его чистъйшая слава, и почти не понятно, какъ члены жюри салоновъ не поняли его. Они возмущались его сюжетами, не замъчая совершенно классическихъ достоинствъ его техники, не признающей асфальта, жидко

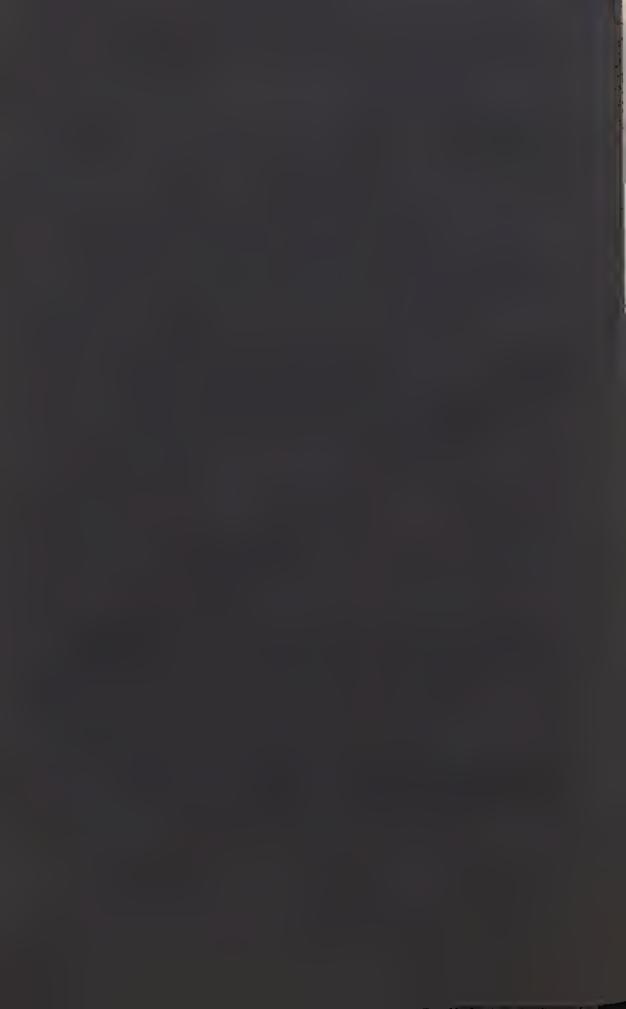






1

Salingano i laterno my cia



разведенной краски и никакихъ искусственныхъ пріемовъ, не замѣчая и его искрящагося колорита, богатыхъ, сочныхъ красокъ, порывистаго рисунка, такъ хорошо выражающаго движенія, правду и жизненность позъ; не понятна имъ была и эта простота композиціи, гдѣ вся картина держится на двухъ, трехъ основныхъ пятнахъ и создана съ той независимостью, которой мы поклоняемся у Рубенса, Іорданса и Гальса.

Мане займетъ во французской школъ видное мъсто. Онъ самый оригинальный живописецъ второй половины XIX стольтія, дъйствительно создавший крупное движение въ живописи. Результаты его труда, плодовитость котораго насъ поражаетъ, не одинаковы. Вспомнимъ, что, кромъ безпрерывной, веденной имъ борьбы, которая погубила бы многихъ художниковъ, ему пришлось пережить два важныхъ переворота, совершившихся въ немъ самомъ. Онъ совершенствовался въ одномъ направленіи, затъмъ освободился отъ него, изобрълъ новое и снова началъ изучать живопись въ то время, когда всякій другои на его мъсть, продолжаль бы развивать свою прежнюю манеру. "Каждый разъ, какъ я принимаюсь за живопись", говориль онъ Малларме, "я бросаюсь въ воду, чтобъ научиться плавать". Не удивительно, что такой человькъ быль неодинаковъ въ своихъ работахъ; въ его произведенияхъ мы должны различать новыя попытки, неизбъжныя въ поискахъ преувеличенія, усилія для освобождения себя отъ предразсудковъ, давления которыхъ мы уже больше не ощущаемъ. Однако было бы несправедливымъ говорить, что достоинства Мане заключаются только въ томъ, что онъ прокладывалъ новые пути въ живописи; это говорили для его умаленія, заявивъ напередъ, что эти пути ведутъ къ абсурду. Произведенія, подобныя "Тореадору", портретамъ Рувьера и г-жи Мане, "Завтраку", "Музыкъ въ Тюльери", "За кружкой пива", "Аржантейлю", "Былью", "На подкъ", "Прилавку", остаются удивительными шедеврами, которые послужать къ чести французской живописи: изъ нея прямо вытекаетъ и служитъ достойнымъ ея представителемъ, вдохновенное, живое, свътлое и смълое искусство Мане.

Онъ навсегда останется крупной личностью. Онъ сумѣлъ подняться выше нѣсколько грубыхъ понятій реализма, своимъ модернизмомъ онъ оказалъ вліяніе на всю современную иллюстрацію, онъ возстановилъ здоровыя и сильныя традиціи искусства въ противовъсъ академизму и не только создалъ переходъ къ новому теченію въ живописи, но еще занялъ самъ видное мѣсто на новомъ, имъ же открытомъ пути. Ему импрессіонизмъ обязанъ своимъ существованіемъ, своей настойчивостью онъ далъ ему возможность развить свою дѣятельность и побѣдить оппозицю школы. Въ своихъ про-

изведеніяхъ онъ оставиль импрессіонизму прекрасные образцы, которые имъютъ къ нему прямое отношение, не сливаясь съ нимъ, и въ которыхъ мы найдемъ ясно выраженное соединение двухъ принциповъ: реализма (который логичнъе было бы назвать "характеризмомъ") и техническаго импресстонизма, который составилъ главныи смыслъ исканій Моне, Ренуара, Писарро, Сизлея и ихъ послѣдователеи. Совокупностью всего, что связано съ его именемъ, Эдуардъ Мане заслуживаетъ, конечно, названия гения, — гения, правда, не полнаго потому, что мысль у него не была на высотъ технихи и потому, что онъ не волнуетъ насъ такъ, какъ Леонардо или Рембрандтъ, но все же генія по универсальности его исканти, по необычайной силь его дарованій по выдержанности его стиля, по значительности сыгранной имъ роли, потому, что онъ влилъ струю свъжей крови въ школу, умиравшую отъ анеміи условнаго искусства. Всякій, кто увидитъ произведенія Мане, не зная даже условій его жизни, почувствуетъ въ нихъ нъчто великое, тотъ львиный коготь, который еще съ 1861 года отмътилъ Делакруа, и который, какъ говорятъ, даже Энгръ привътствовалъ въ присутствіи жюри, разсматривавшаго съ отвращеніемъ "Гитарреро".

Теперь Мане признають почти классической величиной; подъ его вліяніемъ общественное мивніе такъ быстро шагнуло впередъ, что теперь многе удивляются, почему Мане находили смълымъ. Съ тъхъ поръ картина сильно измънилась, споры прекратились, многочисленные передовые борци, родственные Моне и Ренуару, считають Мане иниціаторомъ, котораго давно опередили. Надо знать его удивительную жизнь, надо быть знакомымъ съ невъроятной косностью Салоновь, въ которыхъ онъ появлялся, чтобъ воз:тановить всь его за слуги. И когда послъ признанія импрессіонизма произондетъ неминуемая реакція, достоинства Мане, его твердость, правдивость, его знание, представятся въ такомъ свътъ, что онъ переживетъ многихъ изъ тахъ, которымъ открылъ новые пути и облегчилъ успахъ въ ущербъ своему собственному. Мы увидимъ, что Дегазъ и Мане, болье всьхъ остальныхъ, хотя и съ меньшимъ наружнымъ блескомь, соединяли въ себъ дарования, увъковъчивающия произведения искусства, не взирая на вліяніе моды, измінчивость вкуса и взглядовъ. Мане въ Лувръ и въ любомъ музеъ можетъ, не умаляясь въ достоинствъ, выдержать самыя подавляющия сосъдства, вполнъ сохраняя при этомъ свои высокія качества, достоино поплощая эпоху, которую онъ любилъ.

О немъ писали очень много, начиная съ мужественной и разумной брошюры Эмиля Зола въ 1865 г и кончая недавно появивошимся трудомъ Теодора Дюре. Немногіе люди вызвали столько ком

ментаріевъ. Въ прекрасной картинѣ "Въ честь Мане" тонкій и превосходный живописецъ Фантенъ-Латуръ, одинъ изъ раннихъ друзей Мане, сгруппировалъ вокругъ художника нъкоторыхъ изъ его почитателей: Моне, Ренуара, Зола, Базиля, Бракмонда. Картина находится теперь на почетномъ мъстъ въ Люксембургскомъ музеъ, гдъ самъ Мане представленъ недостаточно "Олимпіей", этюдомъ женщины и "Балкономъ". Желательно было бы соединить его литографированныя произведенія, офорты и пастели, въ которыхъ онъ выказалъ такое разнообразное мастерство, а также собрать портреты его знаменитыхъ современниковъ: Зола, Рошфора, Дебутена, Пруста, Малларме, Клемансо, Гюи, Фора, Бодлера, Моора и другихъ, - портреты, представляющіе великольпную серію, вышедшую изъ-подъ кисти ясновидящаго, который въ эпоху колебаній и искусственности, выказалъ твердую искренность и любовь къ правдъ, достойныя примитива. Здоровье и энергія Мане въ свое время спасли французское искусство отъ упадка; нътъ ничего болье оздоровляющаго, чымь плоды его трудовь. Произведения его вмысты съ тымь вполны классичны въ дѣйствительномъ и хорошемъ смыслѣ этого слова; они ближе подходять къ Энгру, чемъ къ Делакруа. Импрессіонизмъ и современный реализмъ не переставали благоговъть передъ идеаломъ Энгра (публика этого не знаетъ) не въ его поддълкахъ подъ Рафаэля, но въ его портретахъ и рисункахъ: эти теченія гораздо болье симпатизируютъ этому карактерному и вполнъ французскому стилю, чемъ романтизму, после Делакруа быстро перешедшему къ безцвътной подражательности. Такъ и наши молодые поэты-символисты гораздо ближе стоять къ Расину, нежели къ Гюго, музыка перваго имъ ближе, чемъ красноречіе второго. Этотъ классицизмъ, котораго академическая школа и не подозръваетъ, блещетъ въ произведенияхъ Мане, и настоящее величе этого революцюнера въ томъ, что онъ воскресилъ его въ новой и оригинальной формъ.

IV.

Клодъ Моне и его дѣятельность (1840).

Съ Клодомъ Моне ¹) мы приступаемъ къ импрессіонизму въ самомъ знаменательномъ проявленіи его техники, къ тѣмъ его главнымъ основамъ, о которыхъ упоминалось во второй главѣ этого труда.

Заслуга и своеобразность Клода Моне, вытекающаго изъ Клода Лоррена, Тернера и Монтичелли, заключается въ томъ, что онъ открылъ новые пути для пейзажной живописи, добившись ряда научныхъ положений, построенныхъ на изучении законовъ свъта. Его труды служатъ великолъпнымъ подтвержденіемъ открытій, сдъланныхъ Гельмгольцемъ и Шеврелемъ въ области оптики. Но у художника оно явилось само собою, какъ результатъ его наблюденій, и оказалось неоспоримымъ доказательствомъ такихъ явленій, которыхъ, въроятно, никогда и не пытался изучать живописецъ. Оказалось, что силой своихъ дарованій художникъ пришелъ къ чисто-научнымъ выводамъ. Его работы такимъ образомъ представляютъ не только основаніе импрессюнизма въ собственномъ смыслѣ слова, но и всего, что за нимъ следовало и будетъ следовать въ изучени законовъ храматизма. Труды Моне дали, такъ сказать, математическое обоснование счастливымъ открытіямъ, на которыя иногда наталкивались до тъхъ поръ художники; эти труды подарили декоративное искусство и стфиную живопись новымъ техническимъ премомъ, который найдетъ себь многочисленныя приложенія, и съ превосходными результатами.

Мы разобрали положенія, вытекающія изъ живописи Моне непосредственнѣе, чѣмъ изъ живописи Мане. Изгнаніе локальныхъ тоновъ, изученіе рефлексовъ, окрашенныхъ дополнительными цвѣтами, раздѣленіе тоновъ и процессъ живописи положенными рядомъ пятнышками чистнхъ спектральныхъ цвѣтовъ- вотъ существенные принципы "хроматизма" (терминъ, который былъ бы точнѣе, чѣмъ туманное слово "импресстонизмъ"). Клодъ Моне систематично примѣнялъ эти принципы прежде всего къ пейзажу.

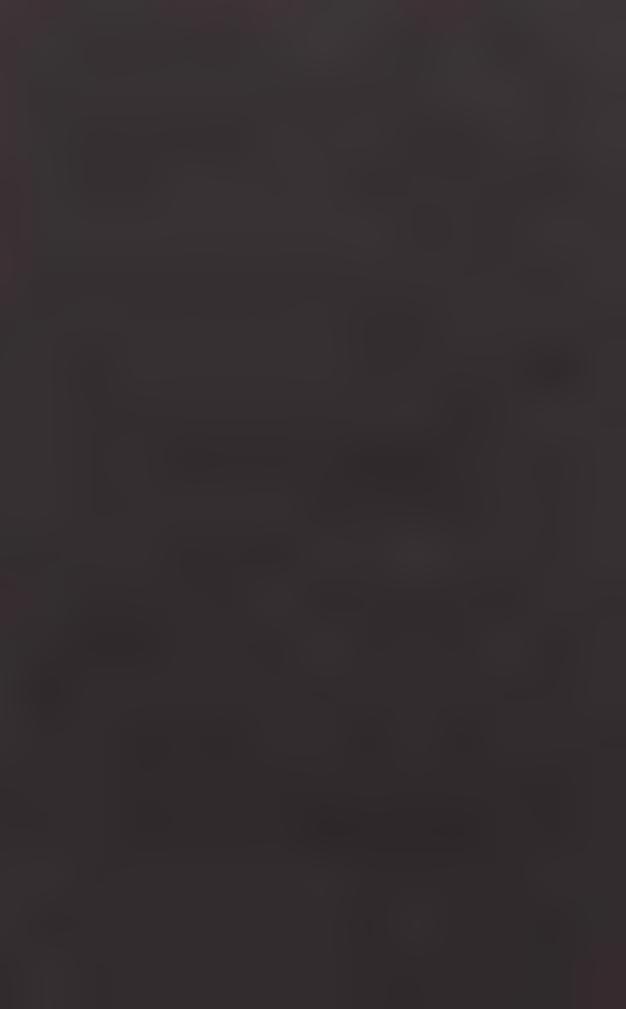
¹⁾ Родился въ Парижѣ въ 1840 г.

Извъстны нъсколько портретовъ работы Моне, показывающихъ, что онъ былъ бы прекраснымъ живописцемъ жанровыхъ картинъ, если бы пейзажъ не поглотилъ его окончательно. Онъ выставилъ въ салонъ 1866 года тотъ большой женскій портреть во весь рость, въ обшитой мъхомъ кофтъ и атласномъ платьъ съ зелеными и черными полосами, который видъли затъмъ у Дюрана Рюэля, и который, какъ я выше упоминалъ, былъ принятъ за произведение Мане друзьями послъдняго, расточавшими похвалы портрету на открытіи выставки. Уже само по себъ одно это произведеніе создано для того, чтобы спасти отъ забвенія имя человъка, написавшаго его. Но изучение свъта на фигурахъ главнымъ образомъ было заботой Мане, Ренуара и Писарро и, кромъ импрессіонистовъ въ буквальномъ значени слова, Бенара, своеобразно соединившаго свойства импресстониста съ совершенно индивидуальнымъ пониманіемъ символическаго искусства. Моне началъ исканія своего новаго пути съ изображенія фигуръ, потомъ онъ писалъ марины, сильно, но нъсколько темно, съ широкимъ рисункомъ и въ сфрыхъ гаммахъ. Въ Гавръ онъ познакомился съ Эженомъ Буденомъ; Моне самъ разсказывалъ, какъ встрътилъ его въ маленькомъ магазинъ, гдъ Моне выставлялъ карикатуры на жителей Гавра и гдъ показывали маленькія картины Будена, которыхъ никто не цънилъ и въ которыхъ молодой человъкъ понималъ не очень много. Буденъ открылъ ему глаза на самого себя и на живопись. Моне затъмъ познакомился съ Жонкиндомъ, и этотъ мастеръ далъ ему ценныя указанія. Почти доведенный до нищеты, будучи живописцемъ противъ желанія родителей, по классическому обычаю, Моне, къ счастью, въ лиць Дюрана-Рюэля нашелъ покровителя и покупателя, и съ этихъ поръ начинается его жизнь художника. Съ 1865 года онъ началъ свои первыя попытки plem-air'a, въ 1870 году онъ уже вполнъ сталъ самимъ собой.

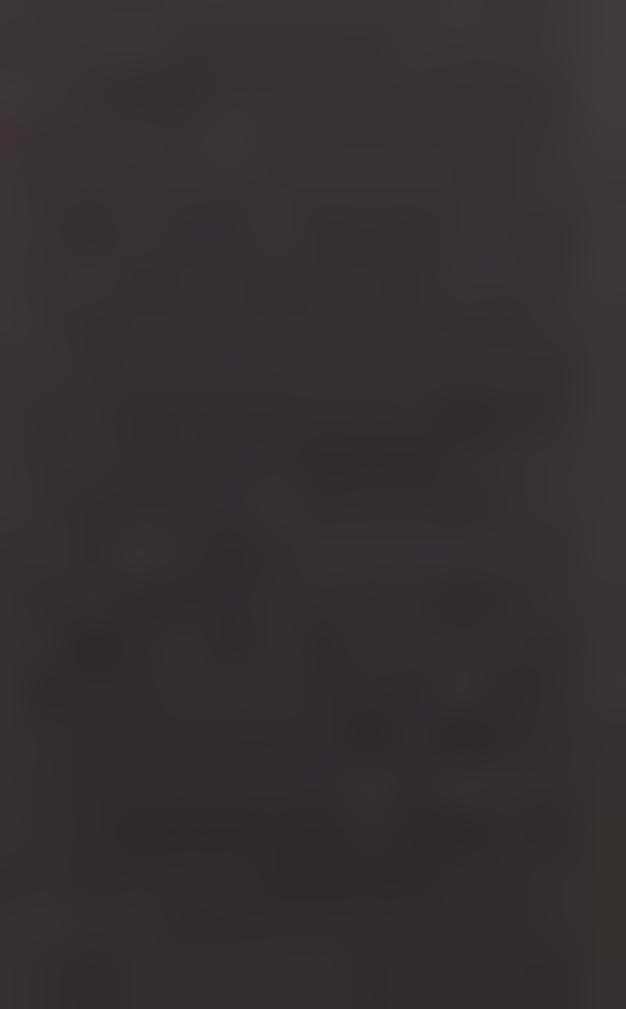
Клодъ Моне такъ прельстился изучениемъ законовъ свъта, что сдълалъ настоящимъ сюжетомъ каждой картины — свътъ, и, чтобъ ясно выразить свое намърение, онъ писалъ одинъ и тотъ же мотивъ, повторяя его много разъ въ разное время дня въ видъ цълой серіи этюдовъ съ натуры. Изъ этого принципа вытекаютъ дъления на серии результатовъ его труда, которыи можетъ быть озаглавленъ "Изслъдования различныхъ измънений солнечнаго свъта". Самыя извъстныя изъ этихъ серии. "Стоги", "Тополя", "Утесы Этрета", "Заливъ Жуанъ", "Бель-Иль", "Уголки ръки", "Соборы", "Ненюфары" и, наконецъ, серія "Темзы".

Это какъ бы большія поэмы; въ нихъ реализмъ, тщательное наблюденіе дъйствительности граничитъ съ идеализмомъ и съ лириче-









ской мечтой, по роскошной красотъ избранной темы, по оркестровкъ вибрацій свъта, по сознательно наиденной симфоніи красокъ.

Эти серіи Моне пишетъ на мѣстѣ съ натуры. Онъ, какъ говорятъ, увозитъ съ собой до двадцати холстовъ, съ ранняго утра съ часу на часъ онъ мѣняетъ ихъ и снова принимается за нихъ на слѣдующій день. На одномъ этюдѣ стоговъ онъ отмѣчаетъ съ девяти до десяти часовъ самые тонкіе эффекты солнечнаго свѣта; въ десять часовъ онъ уже становится передъ другимъ холстомъ и снова начинаетъ этюдъ вплоть до одиннадцати часовъ. Такимъ образомъ, шагъ за шагомъ до конца дня онъ слѣдитъ за измѣненіями воздуха и одновременно кончаетъ всю серію этюдовъ.

Онъ двадцать разъ написалъ стогъ въ полѣ, и всѣ двадцать стоговъ различны. Онъ ихъ выставляетъ одновременно; съ помощью его волшебной кисти можно прослѣдить исторію свѣта, играющаго на одномъ и томъ же предметѣ. Это — какой-то ослѣпитетьный календоскопъ свѣтовыхъ оттѣнковъ, какое-то пантеистическое откровеніе!

Свътъ дъйствительно главное лицо этой живописи: онъ поглощаетъ контуры предметовъ, подобно прозрачному вуалю, онъ виситъ между нашими глазами и предметами. Въ немъ трепещутъ волны солнечнаго спектра, нарисованныя арабесками пятенъ семи спектральныхъ цвътовъ, расположенныхъ одно около другого съ безконечнои тонкостью. Этотъ трепетъ этрепетъ жаркаго воздуха самои жизни атмосферы. Силуэты сливаются съ небомъ, тъни представляютъ изъ себя свътъ, въ которомъ преоблаютъ нъкоторые тона: синш, фіолетовый, зеленыи, оранжевыи; пропорцюнальное количество пятенъ отличаетъ эти тъни въ нашихъ глазахъ отъ того, что мы навываемъ свътомъ, какъ это въ дъиствительности происходитъ въ оптикъ.

Есть у Клода Моне полдни, въ которыхъ всяки силуэтъ дерева, стога или скалы пропадаеть, теряется въ яркой вибраціи свътовой пыли, передъ которыми мы остаемся ослѣпленными, какъ это бываеть съ нами въ природ†; иногда даже иѣтъ тѣнеи, иѣтъ ничего, указывающаго на отношенія или создающаго контрасты въ краскахъ. Все свѣтло, и живописецъ, повидимому, легко справляется съ трудностями при изображеніи свѣтлаго на свѣтломъ, благодаря сверхъестественной тонкости своего художественнаго зрѣнія.

Вообще онъ довольствуется самымъ простымъ сюжетомъ, — стогомъ, нѣсколькими тонкими стволами, тянущимися къ небу, группой кустарниковъ Но онъ показываетъ себя могучимъ рисовальщикомъ, когда приступаетъ къ болѣе сложнымъ темамъ. Никто такъ, какъ онъ, не сумѣетъ воздвигнуть скалу въ бурныхъ волнахъ, дать понятте о строенти огромнаго утеса, занимающаго весь холстъ, рас кинуть село по склонамъ холма на берегу рѣки, дать почувствовать движеніе группы елей, согнувшихся подъ напоромъ вѣтра, перебросить мостъ черезъ рѣку, выразить массивность земли, залитой лучами лѣтняго солнца. Все это построено широко, вѣрно и сильно, въ восхитительной и яркой симфоніи свѣтящихся оттѣнковъ. Самые неожиданные тона свѣтятся въ листвѣ; вблизи удивляешься, когда видишь ее испещренной оранжевыми, красными, синими, желтыми полосами, но на разстояніи свѣжесть зеленой листвы кажется намъ вполнѣ правдивой.

Глазъ собираетъ то, что раздълила кисть и, съ удивлениемъ замъчаешь, что точное знаніе и скрытый порядокъ руководили этимъ нагромождениемъ пятенъ, какъ будто брошенныхъ на холстъ бурнымъ потокомъ. Это настоящая оркестровая музыка, гдъ каждая краска играетъ роль отдъльнаго инструмента и гдъ послъдовательные часы дня, съ ихъ разнообразными оттънками, представляютъ изъ себя послъдовательныя темы. Моне равенъ самымъ извъстнымъ пейзажистамъ въ пониманіи характера каждой изучаемой имъ мѣстности, что составляеть одно изъ высшихъ достоинствъ его живописи. Однако прежде всего онъ увлекается солнцемъ, но находитъ излишнимъ искать самаго сильнаго напряженія его свъта въ Марокко или въ Алжиръ. Бретань, Голландія, Иль-де-Франсъ, Ривьера, Англія достаточно вдохновляли его для созданія симфоній, построенныхъ на едва уловимыхъ оттенкахъ красочной гаммы. Онъ, напримъръ, сумълъ выразить нъжную мягкость и туманность Средиземнаго моря, пышную флору Канны и Антибовъ съ такой правдивостью и пониманіємъ земли и воды, которую вполнѣ можно оцьнить, лищь живя въ этихъ очаровательныхъ мъстностяхъ. Это не помъшало ему понять болъе, чъмъ кому бы то ни было, дикость и грандіозную неровность скаль острова Бель-Иль, выразивъ все это на холсть такъ, что дъйствительно чувствуешь вътеръ, соленыя брызги, ревъ тяжелыхъ волнъ, разбивающихся о безстрастный гранитъ. Его недавно выставленная серія "Ненюфары" передавала всю меланхолическую и свъжую прелесть тихнхъ прудовъ и спокоиныхъ водъ, окаимленныхъ тростникомъ и чашечками.

Онъ писалъ опушки лѣса осенью, въ которыхъ переливаются самые нѣжные бронзовые и золотистые оттѣнки, хризантемы, фазановъ, крыши въ сумеркахъ, ослѣпительные подсолнечники, сады, поля тюльпановъ въ Голландіи, женщинъ въ бѣлой одеждѣ въ фруктовомъ саду, букеты, восхитительной нѣжности эффекты снѣга и инея, парусныя лодки, проходящія въ полосѣ солнечнаго свѣта.

Онъ писалъ берега Сены, представляющія чудо по вдохновенной поредачь природы, все это охватиль его всеобъемлющій взоръ вли, б-

леннаго и жизнерадостнаго великаго колориста. "Соборы" представляють еще болье чудесное проявление виртуозной стороны его таланта. Это - семнадцать этюдовъ Руанскаго собора, башни котораго заполняютъ картины; внизу холста едва виднѣется небольшое пространство, уголокъ площади у подножія этихъ громадныхъ каменныхъ глыбъ, доходящихъ до верха рамы. Тутъ нътъ ни измънчивыхъ водъ, ни зеленой листвы въ которыхъ игралъ бы отблескъ свъта; сърый камень, истертый въками и почернъвшій отъ времени!.. И семнадцать разъ повторяется эта одноцвътная и неблагодарная тема, въ разработкъ которой подвизается взглядъ живописца. Но Моне умфетъ заставить этотъ камень сверкать самыми ослфпительными гармоніями, которыя создаєть атмосфера: бліздная и розовая на утренней заръ, лиловатая въ полдень, вечеромъ объятая пламенемъ заката, то выдъляясь на фонъ пурпура и золота, то едва видная въ туманъ, колосальная постройка представляется взорамъ съ тысячами своихъ высъченныхъ изъ камня деталей, нарисованная безъ излишнихъ подробностеи, но съ удивительной увъренностью. Эти холсты достигають сложныхь, смълыхь и богатыхь тональностей восточнаго ковра.

Моне удается также дать почувствовать "рисунокъ свъта", если такъ можно выразиться. Онъ даетъ понятіе о движеніи тепловыхъ лучей, движеніи свътовыхъ волнъ, онъ также умѣетъ передать ощущенія, вызываемыя сильнымъ вътромъ, "Передъ картинами Моне", говорила Берта Моризо, "я всегда знаю, въ какую сторону наклонить зонтикъ".

Моне также несравненный живописецъ воды: прудъ, ръчка или море различны у него по скраскъ, прозрачности, по рисунку излучинъ, онъ мътко фиксируетъ ихъ измънчивую жизнь. Это человъкъ, способный въ совершенно исключительной степени постигать скрытую глубину стоенія матеріи—воды, земли, камня или воздуха; эта способность замъняетъ въ его произведеніяхъ интеллектуальность. Это по преимуществу "живописецъ", человъкъ, рожденный для живописи, и безсознательно, силой проникновенія въ тайны матеріи и свъта, онъ достигаетъ высокой лирической поэзіи. Онъ перефразируетъ непосредственную правду нашего зрительнаго впечатлънія и поднимаетъ его до высоты декоративности. Если Мане романтическій реалистъ импрессіонизма, если Дегазъ его психологъ, то Клодъ Моне пантеистическій лирикъ въ этомъ движеніи.

Число произведеній Моне огромно. Онъ творитъ съ необыкновенной быстротой и ему присуща черта, характеризующая великихъ живописцевъ, онъ испробовалъ свои силы во всъхъ областяхъ живописи. Недавніе этюды Темзы, исполненные художникомъ на склонъ

пътъ, такъ же прекрасны и вдохновенны, какъ "Стоги", написанные семнадцать лътъ тому назадъ. Въ этомъ феерическомъ зрълищъ волшебныхъ тумановъ золотистая и серебристая глазурь сверкаетъ сквозь розовую дымку поразительной правды; въ этой серіи Моне одновременно приближается къ мечтательнымъ пейзажамъ Тернера и къ нагроможденію драгоцѣнныхъ камней Монтичелли. Въ такой передачѣ, при удивительной способности автора къ синтезу, упрощенная въ подробностяхъ и наблюдаемая въ ея основныхъ широкихъ линіяхъ, природа дъйствительно становится живои мечтои.

Послѣ появленія "Стоговъ" можно сказать, что дѣятельность Моне увѣнчана славой; она получила этотъ ореолъ въ глазахъ восхищенныхъ любителей въ тотъ день, когда Моне, вмѣстѣ съ Роденомъ, устроилъ выставку, оставшуюся знаменитои въ лѣтописяхъ современнаго искусства. Между тѣмъ ни однимъ оффиціальнымъ отличіемъ не былъ отмѣченъ одинъ изъ величайшихъ французскихъ художниковъ XIX столѣтія.

Вліяніе Моне во всей Европѣ и Америкѣ было огромное; процессъ живописи цвѣтными пятнышками былъ принятъ множествомъ живописцевъ. Мы скажемъ по поводу этого иѣсколько словъ въ заключении. Но слѣдуетъ окончить этотъ, болѣе чѣмъ краткіи, обзоръ, отмѣтивъ, что самый лирическій изъ представителей импрессіонизма былъ главнымъ творцомъ его теоріи: его произведенія устанавливаютъ связь между станковой и стѣнной живописью.

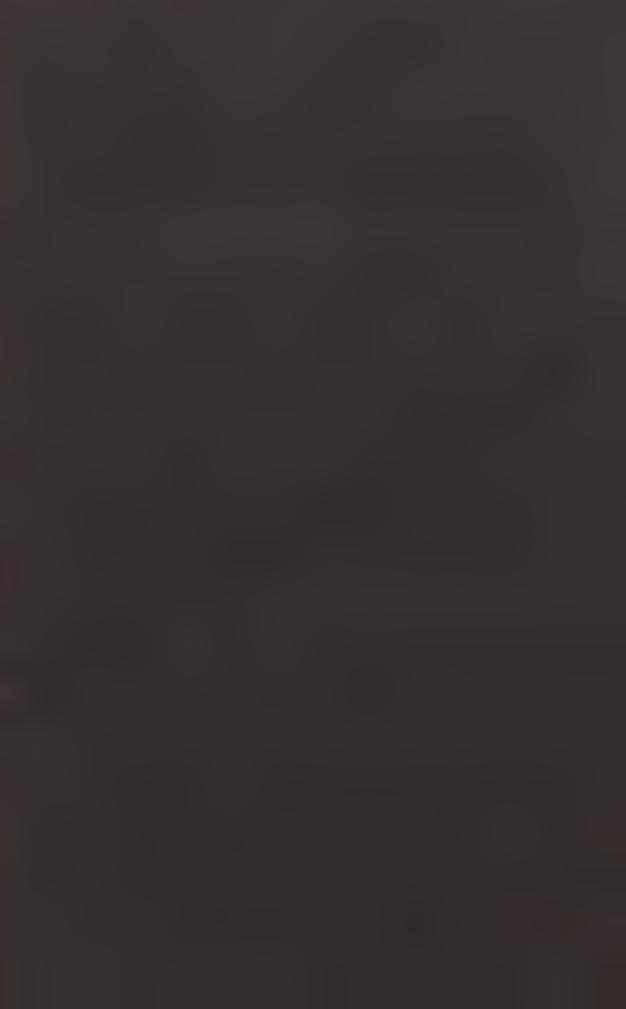
Не нашлось ни одного министра изящныхъ искусствъ, которын, поборовъ систематическую оппозицію оффиціальныхъ живописцевъ, сділаль бы Моне заказь большихь стінныхь картинь, въ которыхь принципы его техники нашли бы самое подходящее приивнение. Много льть прошло, пока наконець такія работы были поручены Бенару, подарившему Парижъ, вмъстъ съ Пювисомъ-де-Шаванномъ, своими самыми прекрасными изъ современныхъ декоративныхъ картинъ, но Бенаръ прямо вытекаеть изъ гармоніи Клода Моне. Принципъ раздъления тоновъ и изучения дополнительныхъ цвътовъ останется однимъ изъ самыхъ плодотворныхъ, однимъ изъ самыхъ вдохновляющихь, вероятно такимъ, который всего яснее наметитъ пуги самостоятельнаго развитія живописи будущаго. Указаніе одного этого пути было бы достаточной заслугой для человъка, которому этогъ подвигъ доставилъ бы прочную славу. Не желая снова поднимать вопросъ объ антагонизмъ реализма и идеализма, терминовъ, не означакицихъ ничего опредвленнаго, можно сказать, что живописецъ, изобратающій новый техническій пріємь и выказывающій такую мощь, высоко "интеллектуаленъ", одаренъ глубокимъ пониманиемъ живописи: каковы бы ни были разрабатываемые имъ сюжеты, онъ вызы-

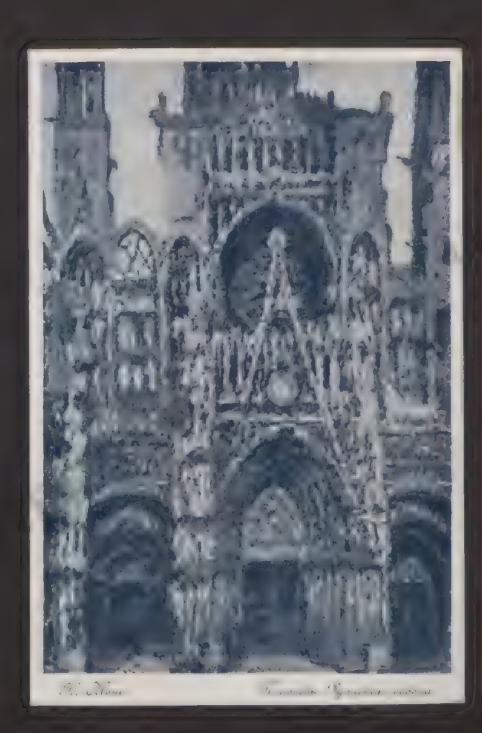
ваетъ эстетическую эмоцію, равную, если не подобную той, которую порождаетъ самый сложный символизмъ. Въ горячей любви къ природъ Моне нашелъ свое величіе: онъ внушаетъ впечатлъніе таинственнаго, воспроизводя видимую природу. Это общій законъ для всъхъ искусствъ и безъ него ничто не соотвътствуетъ истинному искусству. Воспріятіе природы у Клода Моне есть психологическій процессъ, абсолютное переложеніе, синтезъ. Моне представитъ собой для будущаго не только одинъ изъ прекрасивйшихъ типовъ великаго колориста когда-либо существовавшихъ въ исторіи пейзажной живописи, но еще любопытный примъръ человъка одареннаго исключительной остротой чувствъ, сумъвшаго посредствомъ напряженныхъ наблюденій надь світомъ дать почти музыкальныя впечатлівнія. Сліяние искусствъ великое и дивное объщание для искусства будущаго никто до такой степени ясно, какъ Моне, въ данное время не указалъ на сходство живописи съ симфонической музыкой. Онъ главное лицо техническаго импрессіонизма; вмъсть съ тъмъ онъ показываеть, насколько импрессіонизмъ, разсматриваемый какъ дъятельность определенной группы, былъ свободенъ и разнообразенъ: можно ли найти человъка болъе далекаго отъ первоначальнаго реализма его покольнія, чымь Моне? Между характеристическимь реализмомь Моне и "Соборами" мы находимъ всю гамму, всъ переходныя стадіи направленій живописи, начиная отъ педантичнаго исканія истины и кончая лирическими грезами: между тъмъ Клодъ Моне точный наблюдатель, изучающи природу съ непоколебимой волей, никогда не освобождающий себя отъ труда и борющийся съ ней ежечасно. Но подобно Клоду Лоррену, Тернеру и Монтичелли, такъ искренно изучавшимь дъиствительность. Моне возвеличиль ее въ своей душь, подняль ее до декоративнаго синтева, расширилъ ее до такой степени, что природа, повидимому, такая, какъ мы ее постоянно видимъ, преобразованная чарами его радостнаго и могучаго искусства, вызиваетъ въ насъ нежданно прекрасныя эмоци и видънія.

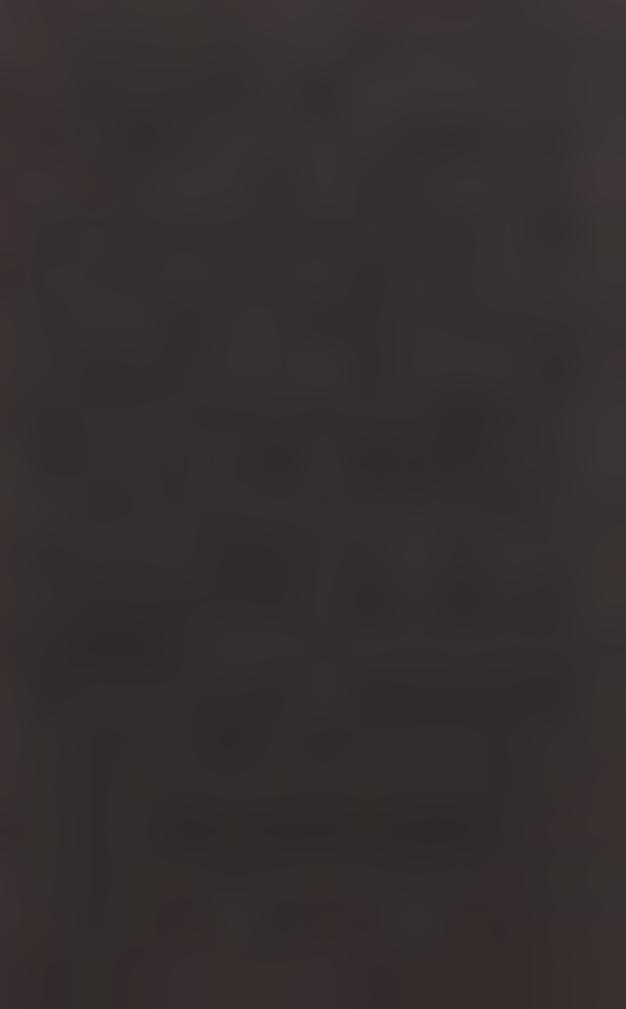
V. .

Эдгаръ Дегазъ и его дѣятельность (1834).









Изъ двухъ исканій, вдохновлявшихъ импрессіонизмъ: изученія воздуха и изученія характера современной жизни, только посліднее коснулось Дегаза. Живописецъ, обладавший врожденнымъ чутьемъ къ самымъ тонкимъ измѣненіямъ краски, всегда подчинялъ его психологическому анализу. Вышедшін изъ покоління, сділавшаго огромное усиліе въ литературѣ въ поискахъ правды. Дегазъ не нашелъ въ немъ учителей, а лишь однихъ соревнователен Самые глубокіе анализы Флобера и Гонкуровъ не превзошли выразительностью силу его рисунка. Дегазъ въ высшей мъръ заключаетъ въ себъ качества бюлога и психолога. Человькъ ума тонкаго, язвительнаго и печальнаго, находящій горькое наслажденіе въ безпощадномъ признаніи правды, онъ любитъ жизнь бозь иллюзій, потому что она удовлетверяеть его страсть къ наблюденіямъ. Его умъ не заключаетъ ничего насмъшливаго, лирическаго, или памфлетическаго: онъ обладаетъ безпристрастнымъ, холоднымъ, свътлымъ взглядомъ на все существующее и безусловной мърой во всемъ, какимъ-то почти страшнымъ безпристрастіємъ, въ сравненіи съ которымъ пронія Томаса Гренд ржа кажется граничащей съ страстнымъ негодованиемъ.

И:кусство Дегаза отвлеченное: любая изъ его картинъ представляеть діагнозь. Результатомъ этого является то душевное волненіе, которое, быть можеть, онъ одинъ умѣетъ вызвать. Человѣкъ, достойный глубокаго уваженія за благородную честность его жизни, за равнодушіе къ славѣ, за его способность къ труду и затаенную гордость, слыветъ за угрюмаго и опаснаго человѣка, его считаютъ человѣконенавистникомъ, и, правда, каждое его слово, которымъ онъ язвитъ какое нибудь проявленіе современной пошлости, всегда мѣтко попадаетъ въ цѣль. Вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя привести ни одного несправедливаго слова Дегаза, несправедливое мнѣніе можетъ быть приписано ему только по ошибкѣ. На самомъ дѣлѣ никто не знаетъ, какая тайная скорбь тонкой и чуткой души скрывается за этой ироніей.

Дегазъ создалъ огромное количество произведеній. Изучить его очень трудно: для этого нужно бы обладать его исключительнымъ складомъ ума, которымъ никто не обладаетъ. Для ясности этого очерка, мы миримся съ болъе подробнымъ описаниемъ лишь нъкоторыхъ фазъ въ развитіи таланта этого великаго творца, съ которымъ общество мало знакомо и котораго поставять на подобающую высоту лишь впоследствии. Дегазъ началъ съ несколькихъ картинъ вполне умъреннаго стиля, съ головъ, единичныхъ фигуръ, какъ "Нищая" (у Дюрана-Рюаля), или необыкновенный этюдъ головы, принадлежа щій миссъ Мэри Кессеттъ. Эти этюды написаны въ сърыхъ и черныхъ тонахъ, въ строгомъ стиль, съ жесткостью примитива: они относятся ко времени дружбы художника съ Густавомъ Моро, съ которымъ онъ сходился въ поклоненіи ломбардской школь. Уже въ первыхъ картинахъ Дегаза выказались его мастерство въ рисункъ, безусловный классицизмъ, но также какая-то странная безчувственность, выразившаяся еще болье въ "Бюро хлопчатобумажнаго магазина въ Новомъ Орлеанъ", гдъ настолько же совершенны по исполненію и по великольпному сочетанію красокъ черныя одежды, бълый хлопокъ, сърое дерево, насколько незначителенъ сюжетъ. Къ этому времени относятся также прекрасныя копіи съ Гирландайо. Медленная подготовка Дегаза къ изображению современной жизни доказываетъ упорную работу и строгій методъ, исключающій всякіе порывы молодости. Многія изъ его послѣднихъ произведеній кажутся болье молодыми и болье непосредственными, чымь первыя его картины, въ которыхъ рисунокъ обладаетъ сухостью документа.

Въ противоположность импрессіонистамъ, упивавшимся свътомъ въ различныхъ его измъненіяхъ, которые, расположившись среди природы, съ радостью школьниковъ, отпущенныхъ на каникулы, съ наслажденіемъ импровизировали свое новое искусство, Дегазъ, терпаливый, недоварчивый къ себа, лишь постепенно достигъ искусства, подходящаго ему по духу. Серія сценъ скачекъ была прелюдіей къ его дійствительно индивидуальному искусству. Вь этой серіи мы находимъ любопытное соединеніе фундаментальныхъ качествъ его таланта съ присущей ему нъжностью въ передачъ пейзажа: лошади и жокеи исполнены съ мастерскимъ знаніемъ рисунка, котораго онъ добился тщательнымъ анализомъ движенія и стараніемъ отмътить его мимолетные оттънки. Отдъльныя группы размъщены въ пространствъ и представлены съ яснымъ указаніемъ разстоянія между ними, съ тактомъ и находчивостью, которые уже проявляютъ у Дегаза два цънныхъ качества: глубокое знаніе отношеній и чувство ритма въ композиции. Мы видимъ рѣдкую, тонкую передачу лоснящейся шерсти лошадей, пестрыхъ казакиновъ, бълыхъ или синихъ

цвътовъ удивительной нъжности, чуткость въ передачъ жизни и правдивости жеста, глубокое пониманіе красоты животнаго. Но пейзажъ поражаетъ своимъ мягкимъ колоритомъ: жемчужное небо съ молочно-бълымъ налетомъ, атмосфера жаркаго яснаго дня, неопредъленныя дали, широкія равнины, мягко-зеленыя, - все представлено съ простотой, все залито гармоничнымъ свѣтомъ, который окутываетъ силуэты предметовъ. Исполнены эти картины съ тщательностью, почти напоминающей голландцевъ, но широко, такъ что сохранена непринужденность и сочность эскиза, схваченнаго быстрымъ ваглядомъ. отъ котораго ничто не ускользнуло. Рызкое впечатлыние, получаемое отъ застигнутыхъ врасплохъ позъ, отъ ракурсовъ, нъкоторыхъ замученныхъ мъстъ, умъряется свътлотой воздушной оболочки: все смѣло и вмѣстѣ съ тѣмъ во всемъ соблюдена мѣра, все правдиво, декоративно и очаровательно; исполнено все это цъльными тонами и безъ излишней яркости. Ничто въ этихъ произведенияхъ не могло бы вызвать неудовольствія даже у самыхъ ярыхъ академиковъ-живописцевъ, не будь двухъ ясно выраженныхъ принциповъ: любви къ plein-air'у и изученія его вліянія на локальный тонъ и желанія найти въ выраженіи характера современной жизни, спеціальное расположение композиціи, неожиданное размъщение ея на площади картины.

Этого было достаточно, чтобъ вызвать осуждение Дегаза со стороны жюри, что впрочемъ его совсъмъ не безпокоило. Его симпатии, совершенно расходясь съ его личными намъреніями, влекли его, какъ Фантена-Латура и какъ Уистлера, къ Мане и его друзьямъ, потому что они были независимыми, смѣлыми, оклеветанными и потому, что они ръшили изображать характерную красоту своей эпохи, вмъсто того, чтобы отрицать ее, ради эстегики, преподаваемой въ школь. Дегазъ раздълилъ сначала несчастную, затъмъ счастливую судьбу своихъ друзей въ общественномъ мнѣніи, и его дружба осталась неизмѣнной. Но геніальный художникъ не позаимствовался у своихъ друзей ничъмъ изъ ихъ исканій въ области раздъленія тоновъ, если не считать нъсколькихъ пейзажей, и можно сказать, что въ выразительности рисунка и композиціи онъ вмѣстѣ съ Мане былъ ихъ общимъ учителемъ; даже болъе, его творческая дъятельность, развернувшаяся много спустя послѣ этого великаго иниціатора, въ своихъ лучшихъ произведенияхъ превзошла славныя работы предшественника, чтобъ стать вполнъ оригинальной и въ нъкоторыхъ отношеніяхъ, неподражаемой. Общественная жизнь Дегаза, какъ и жизнь всъхъ его друзей, бъдна фактами. У этихъ долго непризнаваемыхъ художниковъ исторія не длиннѣе исторіи счастливыхъ народовъ: они писали, были осмъяны, затъмъ ихъ терпъли, затъмъ осыпали по-

хвалами, вотъ почти все, что можно сказать о нихъ. Родившійся въ 1834 году, Дегазъ воздерживался отъ появленія въ Салонахъ, Послѣ путешествія по Америкъ, онъ принялъ участіе въ первыхъ частныхъ выставкахъ, организованныхъ импрессіонистами въ улицъ Ле-Пелтье, затъмъ совсъмъ устранился отъ всякихъ выставокъ: у него не было ни влеченія къ роли главы школы, ни воинственнаго характера Мане. Скептически относясь къ справедливости критики, любя уединеніе, равнодушный къ славь, которая съ каждымъ произведеніемъ возвеличивала его имя среди его поклонниковъ, онъ отдавалъ свои картины частнымъ лицамъ и купцамъ. Заботясь прежде всего о независимости и одиночествь, онъ уединился. Иностранные музеи, самые извъстные коллекціонеры въ Европъ гордятся его произведеніями, и посль принятія завъщанія Кальеботта семь изъ его картинъ помъщены въ Люксембургскомъ музев. Его вліяніе огромное, но о немъ очень мало писали; его гордое одиночество не дало пищи ни чрезмърнымъ похваламъ, ни злословію, и онъ одновременно знаменитъ и таинствененъ, онъ одинъ изъ тъхъ, о которыхъ можно сказать: "они работаютъ для музеевъ, при полномъ незнаніи объ этомъ со стороны окружающихъ".

Картины скачекъ уже указываютъ на переходъ у Дегаза отъ первоначальной его холодности къ болѣе прочувствованному отношеню къ жизни, отъ строгой непогрѣшимости къ такому же совершенному знанію, но менѣе суровому и болѣе отзывчивому къ окружающему. Появленіе серіи танцовщицъ отмѣтило полную эрѣлость его ума и знаній.

Эти произведения достигають глубокой красоты со стороны чисто живописной и глубокой правды со стороны психологической: красоты и правды, которыя заставляють мыслить, которыя привлекакть къ себъ искренния натуры своимъ жестокимъ реализмомъ. Здьсь ньтъ ничего искусственнаго, никакои ложной идеализаціи: кто не испытывалъ высокаго и грустнаго наслаждения въ признани истины, тотъ никогда не полюбить эту живопись. Танцовщица передъ вами, такая, какъ она въ дъйствительности. Вышедшая изъ народа, обреченная играть анонимную роль въ толиф, чтобъ тъшить глаза публики, она здъсь представлена во всей наготъ ея души, со всеи грубой вульгарностью ея тъла; безпощадный наблюдатель отивтиль ея тяжелыя руки, толстыя ноги, выдающияся ключицы, короткую шею, ея вульгарное лицо, ея бледность, ея безстыдство, ея ротъ съ неправильными зубами, изъ котораго будто раздается надорванный голосъ жительницы предместій, все ея хворое, отъ плохого питанія, тълосложеніе, ея циничныя выраженія, то деракія, то вдругъ угрюмо покорныя режиссеру, который распредъляетъ штрафы

и грубо командуетъ этимъ плебейскимъ, порочнымъ и анемичнымъ міркомъ. Не танцовщицу звъзду, блестящую царицу роскоши и моды пишетъ художникъ, склонный къ той характерной грусти, которая оттъняетъ всъ современныя удовольствія, это "крыса", этобалетъ "маленькихъ грязныхъ ногъ", батальонъ безъ славы, составляющи массу задняго плана на фонъ дексрации. Живописецъ, безпристрастный и полный ироніи, изучаеть эти существа въ томъ видь, въ какомъ показываетъ ихъ тусклый свътъ большихъ залъ. гдъ происходятъ репетиціи, окутанныхъ холодиымъ свътомъ, проникающимъ черезъ стекла оконъ. Художникъ изображаетъ ихъ въ балетныхъ башмачкахъ и тюникахъ, работающими въ присутстви режиссера, который, въ туфляхъ, съ торчащимъ изъ кармана носовымъ платкомъ, отбиваетъ ударами свеей толстой палки тактъ ихъ тяжелыхъ упражненій, разныхъ выкручиваній и "мягкихъ" движеніи Все расказано съ жестоко остроумной точностью; контрастъ между ложной граціей заученныхъ позъ и дъйствительнымъ безобразіемъ дъйствующихъ лицъ и мъста дъйствія выступаеть съ саркастической горечью, и между тъмъ въ этомъ натъ ничего карикатурнаго. Сатира заключается въ выражении правды. Но это обезьянообразное существо, которое видишь туть устанимся на рояль, тамъ смотрящимся въ зеркало или завязывающимъ башмакъ, здѣсь скучающимъ на скамейкъ въ корридеръ, возлъ одной изъ этихъ "мадамъ Кардиналь", написанныхъ съ присущимъ гению Дегаза несравиеннымъ юморомъ, это некрасивое существо, у котораго однако онъ справедниво отматиль гда гразнозный жесть, гда-обнаженную часть молодого тала или какую-нибудь красивую черточку, своиственную "неблагодарному" возрасту, это существо куколка, Сабсчка которой при вечернемь свъть одна только и извъстна публикъ, это существо онъ показываетъ намъ преобразованнымъ: немного мишуры, туть лента, цвытокъ, лучи электрическаго свыта, бенгальскии отонь опернаго апочеоза, жара, тщеславное волнене, надежда нравиться, готовность предложить себя всю, и воть все преобразилось: тріумфь искусственности, ослъпительный вихрь газовнхъ в бекь, сверканіе зубовъ, розовыя губы, обнаженныя руки, раскрывакція объятія, объщая наслажденія, головокружительные звуки оркестра, подобно бурь, разбрасывающе танцовщиць по сцень, словно цвіты гръха, разобенные порывомъ вътра! Намалеванная зелень декорации расцвела белыми и розовыми чашечками, волшебная иллызія феерін заслоняеть то, что днемъ такъ уродливо.

Изученіе произведеній одно только можеть дать понятіе всего ума, всен психологіи, всего знанія, вложенныхъ Дегазомъ въ эту необыкновенную серію. Почти всь эти картины представляють изъ

себя шедевры живописи; сочная красота бълыхъ тоновъ, тонкость свътовъ, легкость тъней, композиція-все говорить о несомнънномъ мастерствь. Еще никогда не прибъгали къ такому пріему распредъленія группъ, никогда не понимали такъ ихъ декоративной связи, ихъ ритма, размъщения подробностей перваго плана. Все значительно, неожиданно и глубоко логично, все выражено въ его настоящемъ значении, все сгармонировано съ самымъ изысканнымъ вкусомъ. Сърыя залы, бълыя платья, черный рояль, два или три розовыхъ или желтыхъ пятна, изъ всего этого составляется полная гармонія. Рисунокъ шей и затылка, нетерпізливое движеніе ноги, изгибъ молодого торса, изящная худоба руки, возбуждаютъ восхищеніс: все характерно, какой нибудь локоть, кольно, нось, даже уголь стыны или тънь, - все отмъчаетъ какую-нибудь подробность, способствуя общему впечатлѣнію; нѣтъ нравоописательнаго романа, который бы лучше синтезировалъ среду, такъ же какъ нътъ современнаго живо-г писца, который обладалъ бы большими знаніями, у котораго было бы больше стиля. Но эти шедевры техники вмъстъ съ тъмъ шедевры жгучаго, разочарованнаго и горькаго наблюденія, несмотря на то, что художникъ не допускаетъ уродства и удерживаетъ моральное значение произведенія въ неизмѣнныхъ границахъ правдивости, не такъ, какъ это дълали его ученики Форенъ и Тулузъ-Лотрекъ 1). Юморъ этихъ произведении вытекаеть исключительно изъ контраста между совершенствомъ живописи и самымъ сюжетомъ: здъсь ничего нельзя прибавить; малъншее подчеркивание смъшной или печальной черты излишне; сюжетъ, наблюдавшися и переданный все умъющимъ подмътить глазомъ, говорить самъ за себя, и въ кажущейся холодно сти этого реальнаго наблюденія, повидимому съ математической точностью передающаго окружающее, мы угадываемъ насмъшку, почти страшную иронію Дегаза. "Танцовщица у фотографа", напримірь, останется настоящимь чудомъ сатиры, классическимъ по умъню съ помощью самыхъ слабыхъ внъшнихъ средствъ вызвать самыя сильныя ощущения и самыя глубокия мысли. Пустая мастерская, сквозь стекольныя рамы ся види потся крыши; высокая д1вушка, принимающая при дневномъ холодномъ свътъ позу, которая вечеромъ вызываетъ успѣхъ, легкій костюмъ Психеи, этого достаточно, чтобъ сказать все: въ этомъ заключается цфлый актъ Анри Бека, этого Дегаза драматического искусства. Въ картинъ, кромъ того, чудесный рисунокъ и великол впный тонъ, ничего вульгарнаго,

¹⁾ Форень и Алексисъ Руаръ, вмъсть съ мистъ Коссеттъ, — единственные друзья Дегаза, о которыхъ можно сказать, что они были его учениками, при чемъ это стиго однедь нечыя потимать въ е о рас рестраненномъ зна енби.

ничего подчеркнутаго, трезвая простота высокаго стиля, и очарованіе въ смѣшномъ.

"Танцовщица звъзда", Люксембургскаго музея, "Репетиція въ фойе" (коллекція Камондо), любое изъ произведеній у Руара или Жака Бланша, покажутъ намъ непессимистическое отношеніе къ красотъ этого исключительнаго наблюдателя, который былъ бы современнымъ Дебикуромъ, если бы не былъ, сверхъ того, великимъ живописцемъ, а не второстепеннымъ мастеромъ, если бы онъ подробности въ картинъ не подчинялъ добровольно "большой линіи", а анекдотъ—композиціи высокой марки, хотя и исполненной въ малыхъ размърахъ. Но его дарованія физіолога должны были найти въ изображеніи голой женской фигуры сюжетъ, болъе способный выказать ихъ. Не связанный интересомъ сюжета, рисунокъ Дегаза, въ изображеніи одной человъческой фигуры, долженъ былъ подняться до дъйствительнаго величія по выразительности.

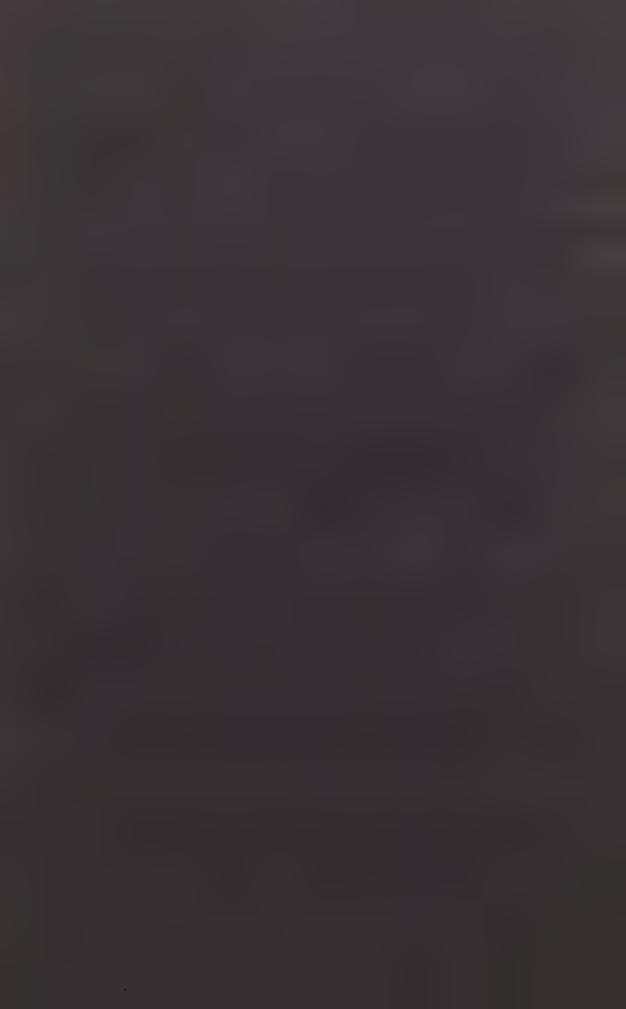
Онъ внесъ въ изучение своихъ женщинъ, моющихся, купающихся и занимающихся своимъ туалетомъ, ту же затаенную иронію, но еще болъе скрытую, ту же силу анализа, ту же оригинальность въ изображении, но присоединилъ къ этому еще нъчто, не заключавшееся въ другихъ его произведеніяхъ. – такое сильное чувство объема, плотности и плановъ, что его голыя фигуры имъютъ выпуклость статуи и что прежде всего видишь органическую массу, а не цвътъ, такъ что онъ скоръе заставляють вспомнить Родена, чъмъ живопись другого мастера. Дегазъ понялъ современную голую женщину со всеми оттенками эпохи. Подобныя слова, повидимому, кажутся нелъпыми, но современная голая женщина, дъйствительно, не имъетъ ничего общаго съ женщиной "эстетической"; это существо, не привыкшее быть раздътымъ иначе какъ у себя въ комнатъ, на которое мы не привыкли болье смотръть съ эстетической точки зрънія, видимъ ли мы ее уединившейся для купанья или въ другой какойнибудь обстановкъ, имъющей лишь косвенное отношение къ эстетикъ. Существо не привыкшее къ наготъ, всегда будетъ лишь раздьтымъ существомъ, и невольная гордость, вызванная въ женщинъ сознаніемъ, что на нее смотрятъ, всегда будетъ побѣждена неловкостью. Эта принужденность существа, которое мы обыкновенно видимъ разряженнымъ, привыкшаго къ матеріямъ и разсчитывающаго свои движения такъ, чтобъ они выигрывали въ одеждъ, -- существа, таины туалета котораго усиливаютъ наши желанія и вдругъ почувствовавшаго себя въ положени безоружнаго животнаго, эта принужденность выражена Дегазомъ съ тонкостью, вызывающей трепетъ, и въ ней онъ нашелъ тысячи предлоговъ для передачи самыхъ разнообразныхъ движеній. Здѣсь его штудированіе полно особенной изысканности и любви, здъсь сконцентрировалась его страсть къ діагностикъ. Голая женщина, написанная имъ, стоитъ цълой книги. По манеръ, какъ она схватываетъ какую-нибудь часть своего туалета или поднимаетъ волосы на затылкъ, можно догадаться, стыдливое ли это или нервное существо, или женщина, не стъсняющаяся тъмъ, что ея видятъ раздътой: какъ будто врачъ собирается ее выслушивать. Ея тъло носить слъды корсета и складокъ платья; можно представить себь, какая она была бы на улиць, угадываешь ея мысли. Она вся истолкована линіями волшебнаго рисунка, который чувствуетъ извилины венъ, сплетенія нервовъ, изображаетъ зернистость "гусиной кожи" при омываніи холодной водои, но не вредитъ этимъ широтъ плановъ и цъльности общаго силуэта, опредъляющаго объемъ всей фигуры. Вокругъ царитъ теплая, влажная, тяжелая атмосфера, полная тишины и запаха женскаго тѣла; но исключая несколькихъ аксессуаровъ, таза, фарфороваго кувшина, куска матеріи съ цвътами, бълья, ньтъ въ картинъ ничего, кромъ нагого торса или цълои голои фигуры, заполняющей всю поверхность холота: все остальное угадывается благодаря постоянной близости съ существомъ, составляющимъ единственный сюжетъ картины.

Эти нагія фигуры Дегаза, столь непохожія на обычные этюды тѣла мастерскихъ и школъ, ничего не симв эпизируютъ. Единственное ихъ право существованія заключается въ самой правдів, съ которой онв написаны. Подъ кистью Дегаза онв принимають видъ бронзовыхъ изваянии, и эта сила, претворяющая ихъ, производитъ впечатльние. Это- существа, созданныя по воль и съ увъренностью, достойными старыхъ настеровъ, примитивовъ реализма. Есть что-то мрачное въ этой красотъ, гордая печаль въ этихъ сърыхъ и черныхъ тонахъ. Эго-произведения человъка глубокаго понимания, для котораго невозможна какая бы то ни была иллюзія, и который гидить все такъ, какъ оно есть». Въ этихъ словахъ есть что-то даже страшное, при всеи кажущенся ихъ банальности. Эта способность запечатльть одну минуту, выдыливы ее изы безконечной цыпи пробытающихъ передъ нами явлений видимои жизни, -- это рыдкий и роковон даръ, даръ, прекращающий всякія мечты и запрещающий художнику дълать себъ поблажки! Въ этихъ картинахъ зафиксировано выражение одного миновения жизни, и изъ самой очевидности того. что зритель видить на холсть, вытекаеть произведимое имъ тревожное впечатльне, которое усиливается по мырь того, какъ картину разсматриваешь Все, что представляетъ изнанку видимаго, все что составляетъ "вторую реальность", т.-е. сущность явлени, все это внушають зрителю эти произведения. Они не предстарляють изъ себя результата тщательнаго копированія подробно-









стей того, что можно было бы назвать поверхностью жизни: они выражають широко и сильно ея основную сущность и выражають такъ ясно, что одновременно заставляють думать о томъ, что они скрывають изъ міра идей, общихъ законовъ, невидимыхъ и необъяснимыхъ состояній міра, простирающагося по ту сторону изображенныхъ предметовъ. Реализмъ здѣсь заключается въ глубинѣ анализа, выраженнаго со всей строгостью, и это-то и отдѣляетъ такъ Дегаза отъ анекдотическаго искусства, въ этомъ его красота, и это же пугаетъ поверхностныхъ людей, которые, подходя къ нему, нальются найти въ немъ живописца лошадей, танцовщицъ и нагихъ фигуръ и виѣсто того встрѣчаютъ только зрительныя впечатлѣнія художника, возсозданныя, возвышенныя, стилизованныя, возведенныя въ синтезъ.

Могущество классической красоты, какъ именно резюмировалъ ее Энгръ въ своихъ прекрасныхъ обобщающихъ рисункахъ, здъсь выражено въ достаточной степени, чтобы заслужить уважение тъхъ, кто не признаетъ слишкомъ реалистическаго истолкованія женщины въ искусствъ. То, что называется женской красотой, т.-е. все, чѣмъ любовь и сантиментальная нѣжность украшаютъ человѣческое животное, подчинено у Дегаза красот'в самой живописи, единственной красотъ, о которой онъ заботится. Выраженіе правды, положенной въ основу произведенія, - вотъ все, что нужно требовать отъ Дегаза, и ничего болье: онъ жаждетъ правды, онъ одну ее любитъ, и сердце его трепещетъ одинаково передъ той или другой формой. Форма, объемъ, каковы бы они ни были, вдохновляють его сами по себь; нельзя опредълить въ какой именно формь онъ отдаеть предпочтеніе. Единственно можно зам'єтить, что онъ больше плівняется очертаніями торсовъ тонкихъ, нервныхъ; яснѣе обозначенный рельерь ихъ мускуловъ болье удовлетворяетъ его страсть анатома. Его живопись ничего не говорить о его душь: это человькъ отвлеченный и точный, положительно, не знаешь, что вызываетъ въ немъ чувство удовольствія, что его волнуеть. Но какой это необыкновенный рисовальщикъ! Какое могущество въ этомъ безпристрасти! Въ этомъ отношеніи Дегазъ заслуживаетъ сравненія съ нькоторыми мастерами, почитаемыми школой; и если когда-либо впослъдствии найдутъ одну изъ его женскихъ спинъ, ее припишутъ одному изъ самыхъ ученыхъ и строгихъ классиковъ, которые рядомъ съ чувственными, страстными и декоративными живописцами преслъдовали узкій, но прекрасный идеаль -- совершенства самой живописи, "куска". Искусство чистое, горькое, саркастическое, особенное, смущающее, но несомивнное искусство Дегаза затрогиваетъ лишь двъ или три стороны жизни; но Дегазъ ограничилъ себя, чтобъ глубже

вникать, и тамъ, гдъ коснулось его искусство, подобно обжогу, тамъ уже никто ничего не прибавитъ, никто не сотретъ неизгладимаго клейма. Мы можемъ желать другого, сожалъть объ отсутствіи лиризма, энтузіазма, мечты, можемъ дойти до раздраженія отъ этого неумолимаго зрѣлища, которсе не пощадитъ ни одной иллюзіи; но очарованіе совершенства налицо, упорное, безупречное; это не совершенство Энгра съ его влеченіями къ буржуазной правильности или къ пышности, это совершенство волнующее, потому что показываетъ намъ сущность вещей, со всъмъ, что есть въ этомъ разочаровывающаго. Подобно очарованію ужаса, и даже сильнъе еще, очарованіе правды опьяняєть лишь сильныхь: и отсюда происходитъ впечатлъние сатирическаго пессимизма, внушаемаго Дегазомъ; такъ тяжело видъть правду безъ всякихъ подчеркиваній ея грустныхъ сторонъ, когда у насъ нътъ утъшенія въ сознаніи, что дѣйствительность все-таки нъсколько радостнъе. То впечатлъніе пессимизма, которое дъйствительная жизнь намъ внушаетъ, но постоянно уравновъшивая его впечатлъніями обратными, мы находимъ сгущеннымъ и усиленнымъ, когда подходимъ къ произведеніямъ этого своеобразнаго, суроваго и грустнаго генія, никогда не старавшагося сгладить истину и придать ей очарованіе, конечно считая, что нътъ ничего грустиве ложнаго удовольств.я, ничего уродливве неправды и полагая, что среди небольшого числа враговъ лжи онъ всегда найдетъ достаточно друзей.

Нъсколько превосходныхъ изображеній современной жизни довершатъ характеристику достоинствъ этого ума и этой живописи: напримъръ, "Кафе" (Люксембургскій музей), гдъ силуэты дъвушекъ, выдъляющеся на фонъ огней, свътовъ и тъней, намъченныхъ съ необыки эвенной тонкостью и легкостью, даютъ такія яркія характеристики цълаго общественнаго класса. Изъ подобнаго произведенія вытекаетъ цъликомъ весь несомнънный, но не оригинальный та лантъ Форена, такъ же какъ изъ маленькаго юмористическаго шедевра "Статисты" (Люксембургскій музеи), исполненнаго пастелью, въ когоромъ каждый мазокъ представляетъ изъ себя образецъ остроумія, также и изъ этюдовъ прачекъ, представляющихъ изъ всего, что создано современнымъ искусствомъ, произведения самыя смѣлыя, вфримя, удивительныя по постановиф, по передачф жестовъ, по значительности типовъ, по сильно выраженному характеру и вмъстъ съ тъмъ по проявленному въ отношенияхъ свътотъни и красокъ "благородству", если можно позволить себъ это опошленное выраженіе. Я съ намъреніемъ пишу это. Дегазъ обладаетъ даромъ посредствомъ красоты линій и гармоній придавать нѣчто рѣдкое и возвышенное такимъ сюжетамъ, которые въ передачъ другого вы-

звали бы столь излюбленный прежней критикой упрекъ въ "низменности сюжета". Изображая тъло, грязное, хворое и уродливое, съ ясными слъдами элоупотребленія своимъ ремесломъ, на фонъ подозрительной, неуютной комнаты, безпощадный въ своихъ наблюденіяхъ художникъ поражаетъ насъ своими могучими отношеніями, или заинтересовываетъ ръдкой техникой, достигающей иногда исключительной тонкости. Несравненный пастелисть, не имъющій соперника среди современниковъ, Дегазъ на простомъ листъ бумаги "Ingres" творитъ чудеса, исполняя пастель своими вертикальными штрихами; или, въ миніатюрныхъ этюдахъ, какъ маленькая, но смълая по исполненію "Женщина за туалетомъ" Люксембургскаго музея, поражая непонятнымъ смѣшеніемъ различныхъ процессовъ: тутъ и сухіе порошки красокъ, и черный карандашъ и между ними мъста, покрытыя сплошной прозрачной заливкой краски съ разведенными поверхъ ея узорами. Таинственная красота исполнения облагораживаетъ (повторяемъ, что мы иронически относимся къ этому выраженію) понятный сюжеть. Дегазь еще болье развиль эту любовь къ осложненіямъ техники въ своихъ пастельныхъ пейзажахъ. И можетъ быть, въ нихъ только немного проглядываетъ его душа. Ничего нътъ менъе реальнаго, менъе подчиненнаго непосредственному зрительному впечатлънію, чьмъ виды природы, въ которыхъ играютъ лучезарные, золотистые тона, въ которыхъ поле, край горизонта, силуэтъ холма на фонъ неба становятся предлогомъ для разноцвътныхъ гармоніи, мягкихъ, матовыхъ и теплыхъ сочетаній восточныхъ ковровъ съ ихъ шелковистыми переливами. Эти пейзажи составляють капризь великаго колориста, который въ своихъ масляныхъ картинахъ, такихъ простыхъ, и въ своихъ болъе сложныхъ пастельныхъ фигурахъ добровольно ограничивается для выражения отношений сфрымъ и чернымъ, допуская лишь второстепенное усиленіе н'экоторых в слабых в тонов в, —пріем в, прим'янявшійся также Уистлеромъ.

Эти фантастическіе капризы художника, смакующаго переливы красокъ, доказываютъ, насколько великій мастеръ можетъ быть свободнымъ и разнообразнымъ, когда онъ дъйствительно силенъ; въ этомъ, нъсколько страшномъ, искусствъ Дегаза пейзажи эти появляются какъ улыбка, они служатъ показателями склонности къ грезамъ у такого человъка, который, казалось, никогда не мечталъ. Это вмъстъ съ тъмъ единственныя произведенія Дегаза, въ которыхъ онъ пользуется гармоніями разложенныхъ тоновъ, что и сближаетъ его съ исканіями его друзей-импрессіонистовъ въ области изученія красокъ. Во всемъ остальномъ онъ—классикъ и одинъ изъ наиболье сознательныхъ, вполнъ французъ по своей страсти къ

правдъ, своей любви къ эпохъ, въ которой живетъ, своему влеченію къ характеристикъ, своему сдержанному юмору, по остротъ своихъ психологическихъ дарованій. Да, Дегазъ классикъ, и я настаиваю на этомъ тѣмъ упорнѣе, что все окружающее какъ будто противоръчитъ этому. Живописцы школы въ глубинъ души не протестуютъ. Для самыхъ блестящихъ изъ нихъ произведения этого великаго отшельника, служатъ примъромъ. Всъ знаютъ, насколько онъ силенъ настоящей силой, и этотъ человъкъ, живущій въ уединеніи, даже не имфющій оффиціальныхъ наградъ, не даетъ имъ покоя. Одинь изъ близкихъ Дегазу людей разсказывалъ намъ, какъ однажды въ одномъ салонъ находившийся тамъ членъ института при имени Дегаза воскликнуль: "Что? Вы его знаете! Разскажите мив о немъ". И когда удивленный другъ учтиво согласился, сказавъ: "Я никогда бы не подумалъ, что это имя и дъятельность этого человъка васъ... "живописецъ академикъ отвътилъ: "Неужели я такъ глупъ, чтобъ не знать, что Дегазъ-первый рисовальщикъ своего въка?" - "Но... въ Салонахъ, вы его не принимали, вы и ваши товарищи".. "Да, да", оправдывалась съ некоторымъ замешательствомъ оффиціальная знаменитость, "но Салоны, жюри, это не имъетъ никакого отношенія... наконецъ, это ссвсьмъ другое дъло...". Во время принятия завъщания Кальеботта, вызвавшаго такую ярость, надо замътить, что только одно имя Дегаза не подверглось глумленію. Самое сильное негодованіе обрушилогь Моне, Писарро, Ренуара или Сислея, но нельзя найти ни одного неучтиваго намека, относившагося къ Дегазу, въ журналахъ того времени. О немъ ничего не было сказано, но всякій зналъ, что онъ -- мастеръ и классическій мастеръ, который бы могъ занять місто въ школъ, чтобы учить тамъ самыхъ сильныхъ; никто не ръшился причнать это, всь считали болье благоразумнымъ объ этомъ молчать, боя зь, что споры привели бы къ неизбъжному признанию не сомивинаго родства этихъ произведеній съ великими предшественниками. Съ другими не стъснялись, смъялись надъ "пятнами" Сизлея, учили риссвать Ренуара съ развязностью, присущей людямъ, не имъющимъ собственнаго мивнія; но молчаніе по поводу Дегаза многозначительно. Это молчание со стороны непонимающихь составляетъ какъ бы тънь славы.

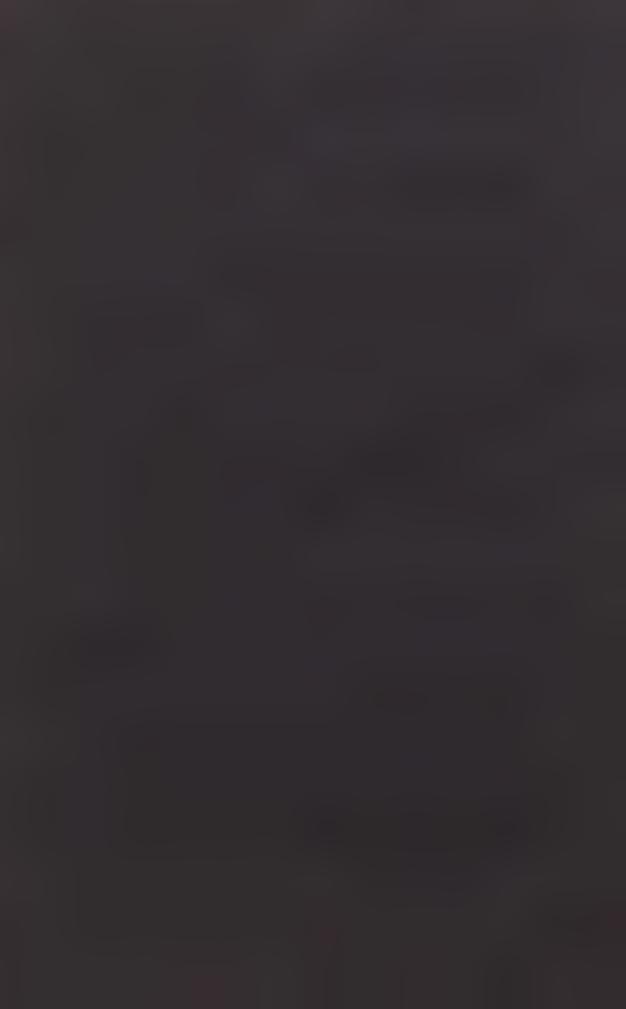
Литературный умъ, конечно, если согласиться вызвать тѣнь Ла-Брюйера и Гонкуровъ или, вѣрнѣе, перваго въ одеждѣ послѣднихъ, умъ, который нельзя назвать разочарэваннымъ, потому что ничего ему не нравится до степени положительнаго утвержденія, умъ безукоризненной стоикости, не обширный и не гордый, но обладающій способностью разъѣдающаго анализа, охватывающій немного за разъ. но никогда не ошибающійся; живописецъ обаятельной силы, творецъ неизмѣнно прекрасныхъ гармоній и, уже навѣрно, одинъ изъ величайшихъ рисовальщиковъ въ исторіи французскаго искусства, рисовальщикъ, доведший искусство до математической точности, сохраняя за нимъ его свъжесть и прелесть непосредственности; теоретикъ, создавшій законы новой композиціи, слѣды вліянія которой находишь во всякомъ современномъ рисункъ, и опредълившій, съ проницательностью, достойной лучшихъ японцевъ, отношенія подвижныхъ линій живого существа съ неподвижными планами среды, въ которой оно находится, - вотъ что можно сказать о Дегазъ, этомъ поразительномъ мастеръ движенія, и когда скажешь все это, невольно чувствуешь, что слова эти еще очень слабы, чтобы достаточно охарактеризовать все безконечное очарование грусти и вывств съ тъмъ необыкновеннаго такта и правдивости, которые вызываются произведеніями Дегаза съ какой то непонятной тайной, заключенной въ воспроизведении очевидностей.



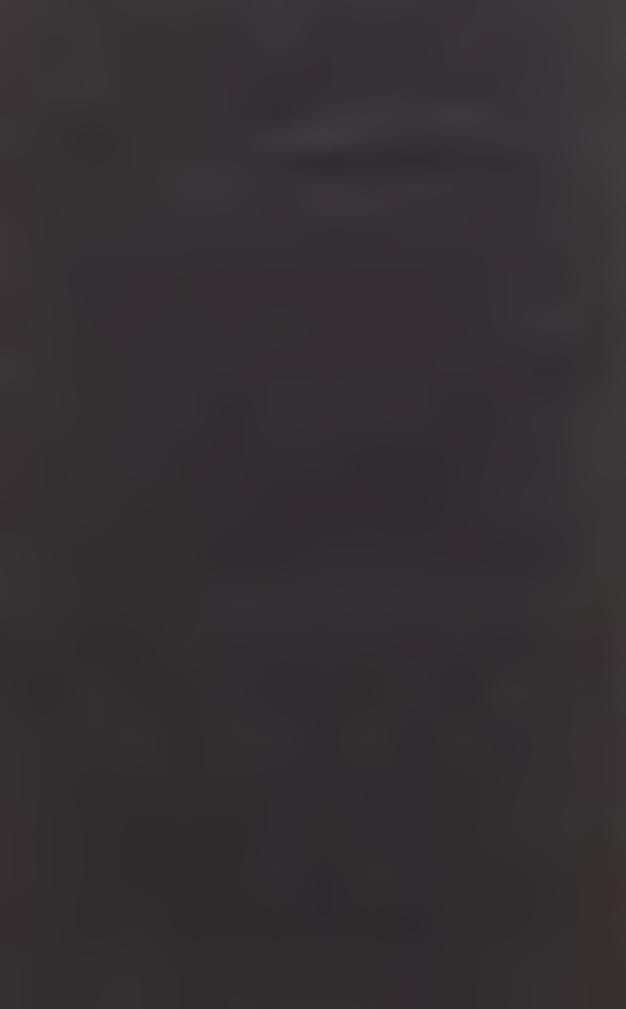
VI.

Огюстъ Ренуаръ и его дѣятельность (1841 г.).









Дьятельность Огюста Ренуара тянется безъ перерыва въ течение сорока плодотворныхъ летъ, и если сделать выставку всехъ его работь, то публика остановилась бы въ изумленіи передъ этимъ внушительнымъ собраніемъ произведеній, многія изъкоторыхъ значительны, и среди которыхъ ни однимъ нельзя пренебречь. Художникъ избъгалъ Салоновъ какъ въ то время, когда его не принимали на выставку, такъ и тогда, когда его ожидало тамъ почетное мъсто, вотъ почему публика могла лишь неполно на частныхъ выставкахъ проследить безостановочное движение впередъ Ренуара. Помѣщение въ Люксембургскій музей завѣщанія Кальеботта, гдѣ фигурируютъ съ подписью Ренуара два шедевра "Качели" и "Танцы въ саду Le moulin de la Galette", познакомило съ художникомъ многихъ, знавшихъ его только по его славному имени; эта коллекція составлена раньше эпохи дійствительно большихъ произведеній импресстонистовъ, и Ренуаръ тамъ является среди многихъ "объщающихъ набросковъ, какъ наиболье сложившися изъ представленныхъ въ коллекцін мастеровъ, гораздо болѣе, нежели Моне, Мане или даже Дегазъ; на этихъ послъднихъ нападаютъ, не имъя въ сущности возможности судить о нихъ, а Ренуаръ тамъ представленъ почти весь.

Въ благородной картинъ Фантэна Латура, написанной въ честь Мане, находящейся въ томъ же музеѣ, среди художниковъ и критиковъ, сгруппированныхъ за спиной Мане, сидящаго у мольберта, возлѣ Клода Моне, Базиля, Зола, Бракмонда стоитъ молодой человѣкъ, одѣтый въ черный макферланъ, въ черной фетровой шляпѣ; лицо у него худое, профиль козы, острые полузакрытые глаза, и на этомъ лицѣ выражение нѣжной чувственности, нѣсколько суровой скромности, скрытности, каприза и меланхолической нервности. Такъ вѣрно схваченный кистью проницательнаго художника, психо-

^{°)} Родился въ Лиможь 25 феврля 1841 г.

лога и великаго мечтателя Фантэна Латура, молодой человъкъ этотъ—Ренуаръ; онъ почти такимъ же и остался, сохраняя характеръ, всегда удерживавшій его вдали отъ свътской суеты, такъ что невольно спрашиваешь себя, какимъ образомъ Почетный Легіонъ, хотя и поздно, подумалъ о Ренуаръ предпочтительно передъ Моне и Дегазомъ, составляющими съ нимъ тріо отшельниковъ.

Если бы кто ръшился дълить на группы результаты его дъятельности, касающейся всъхъ родовъ живописи, портретовъ, нагихъ фигуръ, цвътовъ, пейзажей, жанровыхъ картинъ, то разумнъе было бы осуществить такое дъленіе на основаніи техники Ренуара, чъмъ по избираемымъ имъ сюжетамъ, которые онъ постоянно мѣнялъ по какому-то капризу. Можно, пожалуй, установить три разныхъ техники Ренуара. Самая ранняя показываетъ намъ его увлекающимся гладкой манерой, при чемъ шпатель постоянно замѣняетъ кисть. "Купальщицы", принадлежащія Жаку Бланшу, представляють блестящій образець этой манеры, совершеннъйшій изъ всей этой многочисленной серіи. И при первомъ же взглядъ на подобную фактуру является мысль о возврать къ французскимъ традиціямъ. Невольно думаещь о Буше передъ лицомъ этого импрессіониста, котораго позорили, называли варваромъ, сумасшедшимъ, дерзкимъ обманцикомъ журналисты и академическіе художники тридцать пять літь тому назадъ. Буше напоминаютъ эти радостныя гладкія тъла, эти живыя позы, эта моделировка тълъ, гладкихъ какъ эмаль, обведенныхъ увъренной линіей, этотъ чистый и нъжный блескъ, немножко сухая опредъленность очертаній, выдыляющихся на этой густой массы красокы, этоты контрастъ тональностей, почти исключающій тъни, эта манера разливать повсюду свътъ, а не сосредоточивать его въ одно опредъленное масто, окружая таниственнымъ полумракомъ. Къ Буше возвращаеть насъ это упрощение формы, выражающей общую массу тъла и доводящей до минимума число подробностей, заключающихся внутри ея, слегка только намъчая темныя точки живота и груди на торсь, видномъ спереди, прежде всего заботясь о върномъ отношени его къ фону. Наконецъ, съ Буше роднятъ Ренуара его ръдкия гармоніи, эти яркіе синіе тона, этотъ саксонскій фарфоръ счастливыхъ нагихъ фигуръ. Своеобразность Ренуара заключается въ его свободныхъ поискахъ передачи свътлаго на свътломъ, почти полнъйшее уничтожение свътотъни въ предметахъ и подчеркивание силуэтовъ, въ чемъ проявляется уже воспоминание о японскихъ эстампахъ. Эти "Купальщицы" трактованы въ очень свободной, декоративной стилизаціи, отодвигающей исканіе жизни на второй планъ. Онъ оживлены нъжнымъ колоритомъ, гдъ преобладаетъ розовый. ивкоторые оттынки синяго и тона слоновой кости, по заранве обдуманному, опредъленному, декоративному плану приведенныя къ единству гармоніи.

Рядомъ съ этой живописной задачей мы можемъ различить вторую, указывающую на близость Ренуара къ реальной жизни и къ взглядамъ его друзей. Рѣчь идетъ о его пейзажѣ, цвѣтахъ и портретахъ. Въ нихъ чувствуется прямое родство съ Мане и Клодомъ Моне. Пейзажи трактованы сгруппированными, но не смѣшанными цвѣтными полосами: чистые цвѣта спевтра располагаются другъ возлѣ друга по обычному приему импрессионистовъ; локальный тонъ уничтоженъ; въ картинѣ написаны не столько предметы, сколько окутывающая ихъ прозрачная атмосфера: видимая жизненная окраска предметовъ разложена и съ картины удаленъ ихъ естественный цвѣтъ, который однако возстановляется на разстояни уже въ глазу зрителя.

Параллельно преобразовываются и портреты, которые сильно приближаются къ Мане по широтъ исполненія, по свободъ, съ торой представлены фигуры, и умышленному пренебреженію къ вылощеннымъ подробностямъ, которыя такъ любятъ иногіе живописцы. Художникъ прежде всего заботится о върной передачъ общей массы и правильности отношеній, въ чемъ онъ и видитъ истинную задачу живописца, которую академики сводили къ одинаковому выполненію подробностей на всей площади картины: онъ понимаеть всю нелогичность этого ложнаго совершенства исполненія, которое интересуется столько же пуговицей на платью, сколько глазомы человъка. Онъ старается постепенно усиливать интересъ картины, исполняя върно всъ части ея, но направляя вниманіе зрителя къ ея главному пункту, психологическому или живописному. Ренуаръ чувствуеть всю важность этого выбора, показателя истиннаго вкуса. Ему какъ будто врождено отъ природы знаніе отрицаемой академиками, истинной цъли живописи, состоящей не въ "воспроизведеніи", а въ истолкованіи деталей, при чемъ костюмъ и аксессуары представляютть изъ себя нъчто "зависящее отъ существа, подчеркивающее только внъшнія его особенности". Рембрандтъ и Рикаръ тщательно изображали какое-нибудь драгоцънное укращеніе или галстукъ, но они не копировали ихъ, они выражали ихъ рельефъ и изящество, но еще при этомъ передавали ихъ на холстъ съ такимъ драгоцъннымъ мастерствомъ, что одно любопытное исполнение ихъ стоило самаго предмета. Живопись Монтичелли гораздо върнъе передаетъ впечатлъние драгоцъннаго камня, нежели тщательно скопированная сережка Десгоффа. Наконецъ, Ренуаръ подчиняется еще одному обязательному требованію, которое мы предъявляемъ истинному живописцу, -- онъ обладаетъ способностью внушенія. И вокругъ фигуры, какъ, напримъръ, "Молодой женщины, сидящей на берегу моря", онъ намъчаетъ песчаный берегъ, волны и небо нъсколькими широкими мазками, достаточными, чтобъ вызвать представление о предметахъ, благодаря върности тона и отношений, что не мъшаетъ однако нашему воображению дополнять этотъ служащий аксессуаромъ пейзажъ, вспоминая берега и волны, которые мы видъли когда-то, между тъмъ какъ мы не можемъ того же сдълать относительно фигуры и лица, представляющихъ опредъленный портретъ, которому мы не можемъ придать ни одной лишней черты.

Это соединение на одномъ холстъ двухъ пріемовъ съ одной стороны, внушенія, для чего оставляются многія міста картины незаконченными, съ другой стороны, реальной, живой передачи дъйствительности, это раздвоение стиля одной картины, эта способность остановиться во-время, эта тонкость тоновъ при широкихъ формахъ это тв черты, которыя такъ твсно связывають Ренуара съ другими импрессіонистами, - черты, заставляющія и его причислить къ ихъ воинствующей группъ живописныхъ техниковъ. Затъмъ онъ бросаетъ стиль "Купальщицъ" и пишетъ свои большія, уже вполив современныя картины, "Завтракъ лодочниковъ", "Садъ Le moulin de la Galette", "Ложу", "На террасъ", "Первый шагъ", "Женщину съ кошкой", раздъляя тона, отказавшись отъ своей гладкой эмалированной манеры и сплошныхъ тоновъ. Но у него слишкомъ прихотливая натура, чтобы подчиниться одной какой-нибудь техникь. Одинъ пейзажъ, "Дорога Лувестенны", напоминаетъ Коро, другой, "Ферма",-Антона Мова съ колоритомъ импрессиониста, "Женщина, съ отогнутымъ воротникомъ" приближается къ Мане, въ то время какъ въ портреть "Сислея" забота о вибрации мазковъ на этомъ нервномъ лиць доведена до пуантиллизма, который поздные нео-импрессіонисты уже возведуть въ систему. "Мысль" свободнымъ смѣшеніемъ плановъ и мазковъ напоминаетъ технику эскизовъ ифкоторыхъ английскихъ мастеровъ, скоръе всего-Гоппнера. Но во всемъ этомъ многольтнемъ изученій всевозможныхъ техникъ, которому Ренуаръ отдается съ жаромъ и поразительной силой воли, всегда обнаруживается непобъдимый инстинктъ француза.

"Молодая дъвушка съ корзиной" представляетъ изъ себя Греза, написанного импресстонистомъ. Прелестная "Молодая дъвушка на прогулкъ" по манеръ и чувству нъсколько приближается къ Генсборо, но главнымъ образомъ къ Фрагонару. "Ложа", этотъ шедевръ, составлявшій на выставкъ 1900 года чудо залъ импресстонистовъ, воплощаетъ въ себъ все, что было самаго изящнаго во Франціи двадцать пять лътъ тому назадъ. Въ "Завтракъ лодочниковъ", въ сценъ бала въ саду "Le Moulin de la Galette" психологія парижскихъ

типовъ равна самымъ поражающимъ насъ, по выразительности открытіямъ Мане. Картина "Качели" настолько же близка къ красивымъ вещамъ XVIII стольтія, какъ и "Fêtes Galantes" Верлена, для
которыхъ Ренуаръ могъ бы создать прекрасныя иллюстраціи. Кромъ
того, у него, такъ же какъ и у Верлена, чувствуется ароматъ современности въ толкованіи минувшаго вѣка, но связь съ нимъ несомнѣнна. Передъ такими картинами, какъ портретъ "Жанны Самари" въ бальномъ платьѣ, всякій чуткій человѣкъ, любящій и понимающій неподражаемый характеръ нравовъ, вкуса и искусства нашей
страны, не въ состояни будетъ побороть въ себѣ отраднаго ощущенія: онъ будетъ чувствовать себя дома передъ произведеніемъ
живописца одного съ нимъ племени, одной крови.

Третья манера Ренуара уже вполнѣ своеобразна. Здѣсь появляется совсъмъ особенный колорить и соединяются въ одну двъ прежнія манеры Ренуара. Онъ согласовываетъ свои мазки раздъленныхъ тоновь со своимъ прежнимъ увлеченіемъ живописью шпателемъ. Онъ отыскиваетъ почти не вяжущияся одно съ другимъ сочетания. Онъ играетъ на диссонансахъ перемънчивой тонкости, онъ осуществляетъ изумительныя "impressions fausses". Онъ выказываетъ особенную любовь къ краскамъ, которыхъ избъгали другие художники; кажется, будто туркестанскіе ковры служать ему темой; отказываясь одновременно отъ реализма и стилизации, онъ понимаетъ живопись какъ симфонію редкихъ тональностей. Цветы, головы молодыхъ девушекъ служать ему достаточной темой. Онъ съ наслаждениемъ подбираетъ къ турецкому розовому цвъть раздавленной земляники, лимона, или яркій зеленый, онъ протягиваетъ по холсту длинныя, то связанныя, то расходящияся волокна, подобно цватнымъ потокамъ, сливающимся и вновь разбъгающимся. То онъ придаетъ имъ гармонію дополнительными цвътами, то внезапно противополагаетъ ихъ другъ другу, то находитъ удовольствие въ соединени линючихъ пятенъ, когорыя были бы отвратительны въ другихъ рукахъ, -- пятенъ, изъ которыхъ онь однако неожиданно изплекаетъ гармони, то онъ получаеть гармоній ослабленіемь самыхь яркихь цветовь, выражач нъжность красной кинсварью, грусть- золотистой желгой краской, веселость - сфрой, твердость синей; онъ - странный, неровный и причудливый музыкантъ въ краскахъ, похожий на того страннаго и привлекательнаго симфониста, по имени, Клода Дебюсси. Передъ картиной Ренуара стоишь въ изумлени, она волнуетъ, чаруетъ и смущаетъ, какъ инділская шаль, глиняная варварская посуда или персидская миніатюра, и приходится отказаться отъ точнаго опредъленія этого исключительнаго виртуоза, въ которомъ нѣтъ обычныхъ ухищреній виртуозовъ, и вся наука котораго закпючается въ страстной любви къ краскъ. Въ этой части своихъ произведеній (самой послъдней) Ренуаръ является наиболье прихотливымъ, а также наиболье поэтичнымъ изъ живописцевъ своего покольнія, совершенно сбивая съ толку критиковъ, занимающихся классификаціей людей, вивсто ихъ внимательнаго изученія.

Его техника не менъе разнообразна, чъмъ его вдохновеніе. Его купальщицы моделированы кистью по тъсту краски, положенному на холстъ шпателемъ настолько густо, что производитъ впечатлъніе мясистости само по себъ; оно нарощено послъдовательными слоями и имъетъ гладкость, блескъ и консистенцію фарфора; никогда зафлейцованная живопись г-на Бугро не достигала такой гладкой перламутровой поверхности и, вифстф съ тфмъ, въ этомъ нфтъ ничего пошлаго, вялаго, и бледнаго, это тело не форфоровое, въ немъ нетъ ничего зализаннаго, чему мъщаютъ опредъленно очерченные силуэты, върно намъченныя массы, полная свобода въ жестахъ, во всей этой поэмъ женственности, - поэмъ юныхъ нагихъ тълъ, совершенно чуждыхъ шаблонныхъ академическихъ позъ. Върность отношеній допускаетъ этотъ причудливый блѣдно-розовый тонъ тѣла. Въ произведеніяхъ второго періода Ренуаръ продолжаетъ энергично и густо накладывать краску, но на этотъ разъ уже безконечными рядами маленькихъ мазковъ, болъе мелкихъ, чъмъ у Клода Моне, менъе страстныхъ, но болъе нервныхъ. Это цълый дождь маленькихъ цвътныхъ пятнышекъ, падающій на холстъ довольно мелкой ткани и обильно покрывающий его замътно выпуклыми полосками то вертикально, то въ направлении, требуемомъ моделировкой. Такъ написанъ "Завтракъ лодочниковъ", заключающій въ себъ одну изъ прекрасньишихъ мертвыхъ натуръ французской школы, а также "Конецъ завтрака", такъ широко и такъ тщательно исполненный, гдь бородатый мужчина зажигаетъ папиросу, и ясно видна красная точка тлъющей спички, при чемъ исполнение картины вовсе не мелочно. Невольно вспоминаешь о брошенной на землю спичкъ въ "Офортисть" Меисонье. Интересно сравнить этотъ дътскій тріумфь "законченной" живописи съ живописью настоящей, правдивой и искренней. Въ "Ложъ" фактура становится гораздо шире. Это - изысканный букетъ потушенныхъ тоновъ, нъжной слоновой кости, цьлая поэма прозрачностей, чередующихся съ болѣе глухими и матовыми пятнами. Эта картина, лучшая, по нашему мн'внію, изъ всізкь. когда либо подписанныхъ Ренуаромъ, равна по чисто-живописной своей прелести самымъ искуснымъ произведеніямъ Рейнольдса, Генс боро и Лауренса: исполнение ея такъ же богато и такъ же изящно. какъ сюжетъ, кочется выръзать кусокъ этой картины и разглядъть самое вещество ея, какъ драгоцынную бездълушку; она можетъ до-

ставить наслажденіе, испытываемое знатоками очень стараго вина или любителями китайскаго фарфора, равнодушными къ восхитительнымъ украшеніямъ его, ощупывающими его поверхность, закрывая глаза. Техника портрета "Жанны Самари" также заключаетъ нъсколько различныхъ пріемовъ. Лицо, плечи, шея, руки написаны шпателемъ, глаза, брови, ротъ, ноздри вписаны кистью съ точностью японскаго рисунка, какъ будто наведены разными косметическими красками и губной помадой, тогда какъ перчатки и платье написаны густо, широкимъ мазкомъ. Оборки платья, бълыя на бъломъ, выражены почти дъйствительнымъ рельефомъ. Все это исполнено поразительно и вмъстъ съ тъмъ наивно. Это создано изъ ничего. Это - красочная импровизація, сложившаяся въ сознаніи художника. который не умъегъ подражать, но создаетъ съ невъдъніемъ, преображеннымъ наивно изысканнымъ вкусомъ. Онъ, можетъ быть, въ искусствъ обмана зрънія знастъ меньше, чъмъ какой-нибудь Делоне или Лефевръ, но идетъ гораздо дальше и много выше ихъ, потому что у него больше геніальности, чіть пріобрітенных знаній, и то, что онъ пріобрълъ, постоянно обновляется жизнью, а не замыкается въ узкій кругъ безплоднаго ловкачества. Тамъ, гдъ послъдователь школы написалъ бы безукоризненное платье, которое могло бы послужить моделью для портнихи, онъ создаль начто въ рода инкрустаціи, цізлую поэму изъ шелковой отдізлки, которую страстный взглядъ чуткаго и мечтательнаго живописца видитъ въ гармонии съ лицомъ привлекательной пъвицы съ свътлыми золотистыми кудрями.

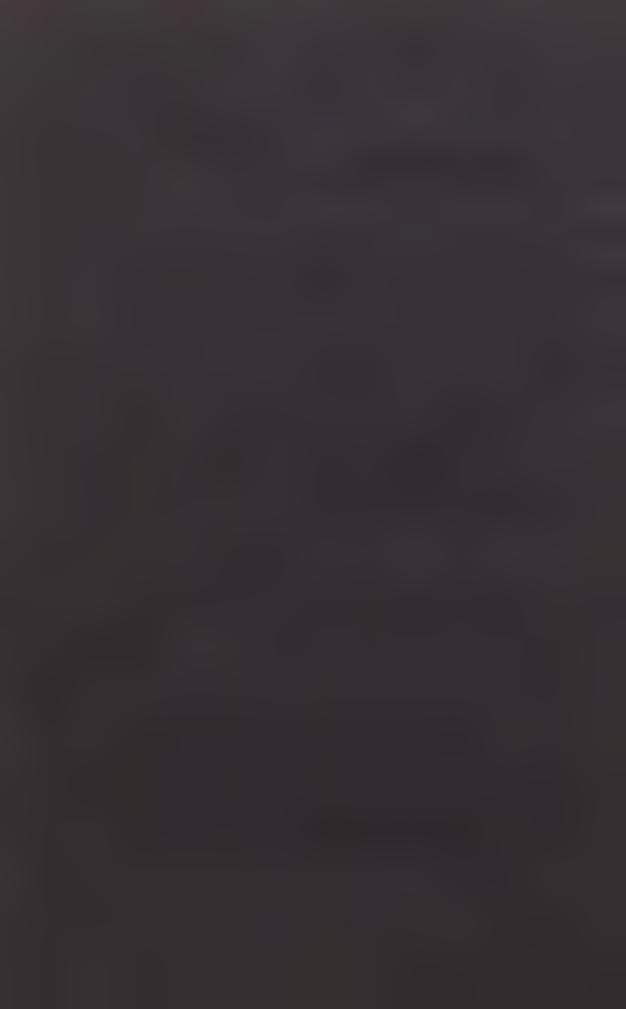
Садъ "Moulin de la Galette" написанъ широко, длинными мазками, ласкающими какъ солнечныя пятна, которыми испещрены синіе пиджаки, кисенныя платья и зелень этого сада съ кружащимися парами, Мане сохранялъ всегда симпатію къ черному, въ примъненіи когораго показалъ себя выдающимся виртуозомъ. Ренуаръ окончательно изгналъ съ палитры черную краску, и прусской синей ему хватаетъ для самыхъ низкихъ нотъ его красочной гаммы. На фонъ этой картины фигуры задняго плана, смѣшавшіяся въ общемъ движени вальса, обозначены только въ ихъ главныхъ движенияхъ, которыя въ дъйствительности могъ бы различить зритель. Это уже не живыя существа, а только позы существъ, отношенія, т.-е. реальность, понятая совершенно обратно правиламъ ученой живописи, побудившимъ Детайля въ его батальныхъ картинахъ вырисовывать такъ же тщательно отдаленныя фигуры, какъ фигуры перваго плана, такъ что тв кажутся тоже на первомъ планв, но точно дъти рядомъ съ взрослыми людьми; они кажутся маленькими, но вовсе не находящимися вдали. "Гуляющая молодая дъвушка" написана

тонкимъ слоемъ краски, почти прозрачно, на тонкомъ холсть, эскизной манерой, подчеркивающей ея очарование, это скоръе тънь живаго существа, намъченная дзумя-тремя чертами, нежели дъйствительное существо. Наконецъ, третья серія произведеній Ренуара, произвольно установленная нами, чтобъ нѣсколько облегчить затрудненіе при разбор'є такого непостояннаго художника, повторяєть фактуру первыхъ двухъ манеръ мастера, которыя въ одномъ и томъ же произведении то неразрывно соединены, то присутствуютъ объ вызывая впечатлъніе контраста. Цвьты написаны разными пріемами, смотря по ихъ характеру: букетъ шпажника удачно выраженъ слоемъ густо наложенной краски, съть мелкихъ скрещивающихся мазковъ изображаетъ тонкіе полевые цвъты. Головы молодихъ дьвушекъ, подернутыя лиловатой тънью отъ шляпъ, украшенныхъ цвьтами, написаны на грубомъ холств широкими мазками кисти, волосы у всъхъ окрашены въ одинъ цвътъ. Эта постоянная смъна приемовъ исполнения указываетъ на работу вполив свободнаго виртуоза, подчиняющагося только собственной фантазіи. Одинъ этидъ мохнатый, какъ шерсть, другой имбетъ видъ агата, мрамора, яшмы, одинъ блеклый, другой яркій и різкій, смотря по прихоти художинка, не поддающейся никакому опредъленю. Но довольно говорить о манеръ Ренуара, пора перейти къ вопросу о его понимани живого существа и неодушевленныхъ предметовъ, къ его психологи, къ его душв, къ его мечтамъ.

Дъиствительно, какъ бы искусна ни была техника, она не можетъ создать славу перв классному художнику, если она не заключаетъ въ себъ доказательствъ психологическихъ или декоративныхъ даровании мастера, не указываетъ на способность его къ сочиненю сложныхъ композици или созданю типовъ, псдходящихъ къ собственному стилю того, кто ими пользуется. Ренуаръ же обладаетъ этой способностью, проявляющейся не одинаково, въ рачличной формъ, и въ разной степени, но всегда и несомивнио.

У него очень своеобразное понимание нагихь фигурь, до такои степени, что ихъ нельзя смѣшать съ работами другихъ живописцевъ, даже изъ среды импрессіонистовъ, которые такъ оригинально передавали нагія тѣла Дегазъ, главнымъ образомъ, изучиль раздътую современную женщину. Его торсы сохраняютъ еще слѣды кэрсета и складокъ бѣлья. Они совершенно лишены того ненамѣннаго торжественнаго и эмблематическаго вида, которымъ отличаются всѣ нагія фигуры классиковъ. Это женщины которыхъ мы раньше не видали голыми, которыхъ мы теперь только мелькомъ видимъ обнаженными, и которыя скоро опять одѣнутся. Мы видимъ ихъ только въ комнатѣ, среди цвѣтныхъ матерій, оксло тазэвъ, въ которыхъ

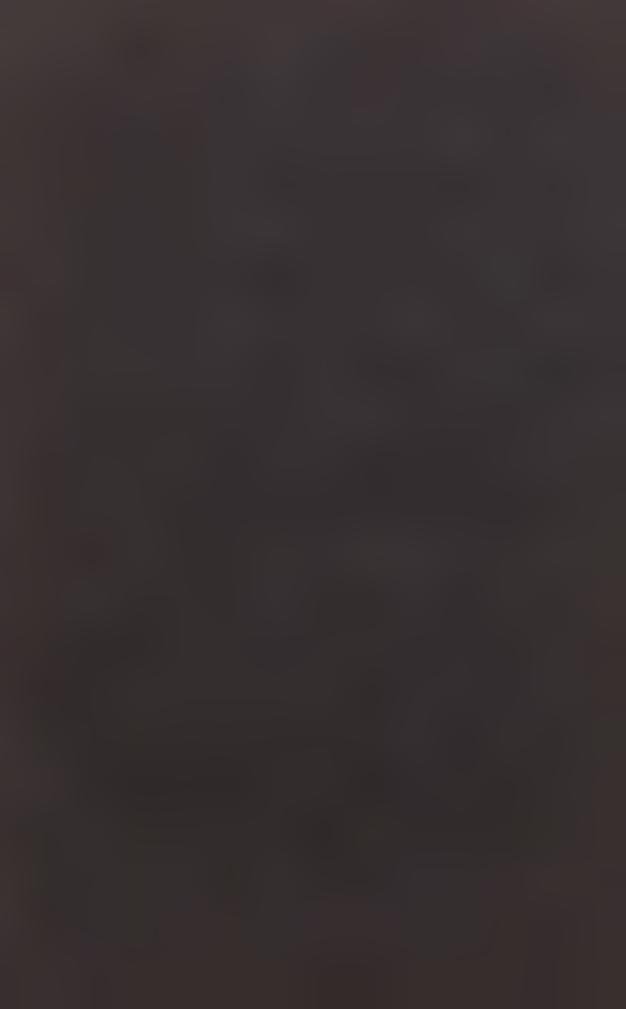






O. Dengapa.

clone to Papana Pour



плаваютъ губки. Это не символическія фигуры и даже не женщина, отдающаяся порыву любви. Мы изучаемъ современныхъ женщинъ безъ одежды. Ихъ красота исключительно психологическая и характеристическая. Голыя фигуры Дегаза представляють изъ себя почти физіологическій документь, по нимь можно было бы изучить неврастенію, различныя нерзныя бользни современной женіцины, прелестная худоба, живогная гибкость этихъ фигуръ можетъ нравиться, но онь далеки отъ правильной красоты, какъ ее понимаетъ схоластическая живопись, правила которой онь совершенно разрушають. Жестокій наблюдатель заботится лишь о правдь и не скращиваеть того, что видигъ. Мане главнымъ образомъ занятъ тономъ своихъ голыхъ тълъ и выражениемъ ихъ мускулатуры. Ничего изгъ въ нагихъ фигурахъ Мане и Дегаза такого, что бы могло правиться зрителю, пришедшему съ общепринятымъ мнъншемъ, что голая фигура должна быть канонически красивой и "опоэтизированной", съ волосами въ два метра длины, съ девственной грудью, съ кожей, подобнои лиліямъ и розамъ, одинмъ словомъ, такой, какон мы ее никогда не встръчаемъ. Викторина въ "Завгракъ на травъ", "Олимпія", "Женіцины съ тазомъ" Дегаза - обыкновиныя живыя женщины, наблюдаемыя въ ихъ обичнои срерв, средняго телосложения, не отталкивающия, но и не обогстворенныя, и только потому, что изображають ихътолыми, жинописцы не считають себя обязанными (такъ думаль и Рембрандтъ) лишать ихъ всъхъ недостатковь, создавая изъ нихъ идеальный типъ, котораго нътъ ни въ однои странь, кромь Академи, -- счастливой страны, въ котерую не допустили бы ни одну изь извъстныхъ намъ женщинъ, развъ только въ исправленномъ видь. Эти художники изучаютъ цэвтъ кожи, отт вняють типичную подробность эпохи, страны, сощальныхъ усломй, - однимь словомь, они ищуть исихологию подь одеждей, тогда какъ обыкнояенно эти исканія производятся на неи. Дегазъ даже доходитъ до того, что отмъчаеть неловкость голаго существа, - существа, для котораго, при нашихъ нравахъ, непривычна нагота, отмічаеть принужденность позы, вызванную наготой, ея нісколько карикатурную сторону. У Пювисса-де-Шаванна, котораго нельзя упрекнуть въ недостаткъ идеализма, напя фигуры, хотя и облагорожены и досгигають аплеторическаго значения въ стилизованныхъ пеизажахъ, все-таки остаются правдивыми. Его матери и мол дыя дъвушки не подчиняются условному совершенству школы, и онъ ихъ изэбражаеть тонкими или гологыми, смогря по необходимости. Нашя фигуры Ропса особенныя. Художникъ умышленно подчеркиваетъ характерные признаки сладострастности, утончаетъ шею, суживаетъ талью, разори четь белря, выгибаеть хребеть, придаеть всему трау

нервную гибкость лани, синтезируя, смотря по сюжетамъ, типъ, называемый "ложной худобой", которую Роденъ также любитъ.

Но Ренуаръ понимаетъ иначе голую женщину, не съ точки зрънія академической, психологической, реальной, или чувственной. Онъ видитъ ее какимъ-то инстинктомъ, который гораздо литературнье, чъмъ это думаютъ. Можно бы сказать, что онъ почти не замъчаетъ ея линіи, настолько онъ плъненъ красотой ея кожи. Онъ съ любовью пишетъ ея тъло въ трепетныхъ гаммахъ, бълоснъжныхъ или розовыхъ, маловъроятныхъ. Онъ слагаетъ изъ нихъ пъсни, а не этюды. Ему женское тъло представляется какимъ-то сверканіемъ, отражающимъ свътовые лучи, кускомъ мяса, то бълымъ, какъ лилія, то перламутровымъ или сіяющимъ, какъ букетъ цвътовъ; такого тъла не можетъ быть ни у одной модели, ни у одной рыжеи женщины съ самой прозрачной кожей. Ренуаръ пишетъ это тъло, дъиствительно, какъ поэтъ. Для него оно "идеальная матерія"; невольно вспоминаещь о нѣкоторыхъ поэтичныхъ выраженияхъ его друга Стефана Малларме, туманныхъ, трепещущихъ, вызывающихъ, свободныхъ отъ всякаго анализа. Вспомнимъ "Феноменъ будущаго". "Какое-то странное и наивное безуміе, золотой экстазь, я не знаю что! То, что она называетъ своими волосами, съ гращей легкой ткани изгибается вокругъ лица, озареннаго кронаной наготой губь. Глаза ея, подобные ръдкимъ камнямь, не стоятъ улыбки, исходящей изъ ея счастливаго тела...". Тутъ вся целикомъ нагая женщина Ренуара. Подобно академическимъ фигурамъ, она виѣ возраста, эпохи и національности; но она вышла не изъ страны Академіи, она пришла изъ страны сновъ, дикихъ и первобытныхъ. Голая женщина въ передачь Ренуара существо чисто животное. Ставитъ ли онъ ее въ пънистыя воды или на зеленую листву, всегда она появляется тамъ въ видъ сверхъестественнаго плода, созръншаго на лонъ языческой и наивнои природы. Тонъ ся розоваго и бълаго твла наивенъ и свъжъ, какъ внутренность арбуза. Это не Ева изъ Эдема, это - дикарка среди душистыхъ кустовъ.

Эта женщина никогда не знала одежды. Ея формы часто некрясивы съ точки зрънія нашей, европейскихъ эстетовъ, воспитанныхъ на музеяхъ и книгахъ, не взирая ни на что, пропитавших я поклонениемъ канонической красотъ. У нея большя груди, жирныя плечи, нецѣломудренный животъ, и все ея тѣло служитъ гимномъ пѣни. Это —животное, упивающееся солнцемъ и свѣжестью съ варварской безпечностью, безъ намѣренной позы, привлекающее единственно своей кожей, подобной цвѣтку, отражающему свѣтъ. Въ то время какъ большинство нагихъ фигуръ академи, тщательно исполненнихъ и помѣщенныхъ на темномъ фонѣ, кажутся сдѣланными изъ

освъщеннаго изнутри пузыря, чувствуется, что фигуры Ренуара представляють изъ себя кусокъ тѣла, лучезэрность котораго происходить отъ окружакщаго его воздуха, у нихъ плотное тѣлосложеніе женщинъ Рубенса и такое же, какъ у нихъ, роскошное тѣло, шокирующее стыдливый глазъ. Мы не встрѣчаемъ такихъ созданий ни
во Фландри, ни даже среди самыхъ сильныхъ крестьянокъ. Пришлось бы съѣздить въ колонии, на первобытные острова, чтобъ наити
подобныя модели, но и это было бы напрасно, — онѣ извѣстны одному
живописцу, въ его душѣ есть уголокъ, въ котсромъ живутъ мечты
востока, радужныя и грубо чувственныя, лишенныя современной нервозности.

Онъ никогда не видалъ этихъ непринужденныхъ и роскошныхъ тель, а только мечталь о нихь. На эти круглыя плечи, на несколько короткія шен онъ помыщаеть головы странной формы. Ихъ черена онъ рисуетъ узкими и угловатыми, съ шевелюрой, ниспадающей широкой пеленой. Глаза, ихъ широко раскрыты и брозають взгляды, въ которыхъ никогда не останавливалась ни одна мышь, -- глаза антилопъ, мягкие и лѣнивые. У нихъ крупный ротъ съ одинаковой толщины губами, всегда одного и того же рисунка, носы у нихъ плоскіе, маленькіе, мало выступающіе изъ подо лба и приплюснутые, ноздри расширенныя, будто втягивак иля морской вътеръ. Все лицо у нихъ короткое и плоское. Этотъ типъ страстно увлекаеть Рену ара и постоянно повторяется въ его произведенияхъ. Ропсъ тоже любиль надълять маженскими, плоскими головами своихъ большихъ женщинь, напоминающихь кошку, но съ опредъленои цвлью сильные подчеркнуть выражение буйной чувственности вы ихы челюстяхь, готовых в укусить, въ нагломъ, безстыдно вздернутомъ нось, въ пронизчван щей жестокести ихъ блестящихъ, глубоко по аженныхъ глазъ, обведенных в синевои. Курногая женщина Ропса это почти сбразъ смерти, и часто, совершенно обнажая ее отъ пекрововъ тъла, онъ ля жаетъ голову мертвеца на фигуру куртизанки. Но Ренауръ далекь оть подобныхъ мрачныхъ мыслен Его женщина, лишенная совершенно духовности, не заставляеть отворачиваться сть с блазняющикь формь ея груден и живота и искать какои-нисудь мысли вь ея лиць: счастливое животнее обладаеть подходящей ему головой, щеками и ртомъ, напоминая щими спълые плоды, без знатель ными глазами, всеми признаками добродушнаго зверя, родившагося среди тропической природы, гдв стодливость такъже неизвёстна, какъ порокь, гдь удовлетверение бываетъ полнимъ. Благодара этому обезоруживающему простодушно голая женщина Ренуара не должна казаться порочнии, когда сна съ удыбкой выставляеть свое голое тело блондинки. У нея было бы лино и тело распутной женщины.

если бы въ этомъ спокойномъ лицъ проскользнула малъйшая, черта аналогичная тъмъ, что создались у женщинъ нашей расы заботами езропейскои жизни; но это существо такъ далеко отъ насъ и привычныхъ формъ нашихъ желании, что къ нему не пристаетъ житейскал грязь. Нътъ никакой моральной связи между имъ и нами, мы не можемъ смотръть на него съ вождельнемъ и потому сно не внанваетъ въ насъ впечатлъния, котораго мы ему не навязали, такъ какъ наша чувственность въ самыхъ своихъ грубыхъ проявленияхъ всегда связана съ тысячами психелогическихъ осложнений. Никогда произведения живописца, нервнаго самого по себъ, проявившаго свою нервность въ любви къ сочетанию ръдкихъ отгънковъ, не были на столько далеки отъ всякихъ заботъ о современности. Гогенъ, происхедицій отъ Ренуара болье, чъмъ думаютъ, отправился на острова Таити, чтобъ найти подобное ощущеніе первобытности; Ренуаръ заключалъ сто въ самомъ себъ.

Онь создаль юлую женщину Генуира, и это виражене будить въ наль совершенно опредъленный сбразъ. Эта смъсь японскаго возгочнаго и дикаго со вкусомъ XVIII стольдія, гакая причудливля и привлекательная, вполнъ принадлежить Ренулру. Это результать работы безпокойнаго ума, прежде всего стромящаться отдытаться оть влякой условности, изворотливоли, оть всякихъ заранье устан вленнихъ нормальностей, что лимъть дъло только съ гъмъ, что непосред твенно относится къ его жизни. Даже на свою сертю мощитусть дътущекъ худосникъ перенесь это стремиен е къ в влезданю первобытнаго тпа.

Современный дъвушки Ренуара, головы которыхъ онъ такъ любить покрывать большими шлятами, украшенными множествомъ цвът въ, облагають грацией животнаго или цвътка. Напрасно искать въ нежъ талну милли. Ренуаръ живописецъ радости, подбирающи б, еты цвътонъ, поэть Сърхатистаго тъла и наружныхъ проявлени жизни, чудерный, безограстный наблюдатель, очаровательный даже въ своихъ заблужденияхъ и, повторимъ еще разъ, снъ одинъ изъ тем перемент въ наиболёе французскихъ, изъ всёхъ признанныхъ нацю нальнымъ искусствомъ въ течене тридкати или осрека лъть.

Просто невтроятно, что такъ мало замѣчали это, с сбенно смотря на его произведения послтднихъ лѣть, когда столько лкден роштало на истемовение француз каго вкуса и искало его вокду, втать в тѣмъ закрывая глаза и не видя его у нѣсколькихъ бесспорно национальныхъ мастеровъ, которыхъ почему го отрицали, предпочитая имъ академиковъ, дѣиствительно лишенныхъ и надюнальности, и гироз. У Ренуара много недостатковъ, но нѣтъ ни одного, которыи бы не витекалъ изъ вѣчнаго колтингента призу-

щихъ намъ всѣмъ недостатковъ, составляющихъ больше, чѣмъ гдѣ-либо, изнанку нашихъ достоинствъ.

Изучение голыхъ фигуръ и отдельныхъ лицъ Ренуара помазываетъ его намъ настолько занятымъ гармоніями и поэтизированіемъ типовъ, что кажется противоръчивымъ ожидать отъ подобнаго живописца реальной и психологической передачи современной жизни. А между тымь онъ блестяще выполниль эту задачу въ серіи большихъ холстовъ, заключающихъ его шедевры. Вмъсть съ Мане и Дегазомъ онъ - единственный живописецъ своего поколѣн:ч, приступивший къ композиціи и выказавший въ ней достоинства мастера, сумъвшаго возвысить анекдотъ до стиля. "Музыка въ Тюлье: піскомъ саду", "Балъ въ парижскомъ оперномъ театръ", написанныя Мане, "Фойе балета" Дегаза представляють изь себя образцы живой композиціи съ сильнымъ движеніемъ, въ маленькихъ размірахъ. "Садь Le moulin de la Galette" Ренуара ни въ чемъ не уступаетъ имъ. Только такая сложная натура была способна отдаться чистимъ грезамъ симфониста красокъ, углубичшись также и въ виражение современности, и не растерявшись въ этихъ уклопентахь оть обычнаго приема. Эта способность, можеть быть, и служить причиной гого замещательства, которое часто выказытали критики въ отношени произведени Ренуара, какъ и стиосительно Мане, не будучи въ состояни примирить ученика Гоии, съ живеписцемъ синяго и оранжеваго въ Аржантейли. Критика деиствительно прилагается только къ людямъ опредъления о направления Клодъ Моне, Дегазъ, Писарро подвизались въ одномъ направлении, и къ нимъ приміняли подходящіе шаблонные пріемы. Но Ренуаръ обезкуражиль цанителей сложностью своей пытливой натуры, они не знали, на чемъ его поймать; то же самое ми виділи въ отнешени Ізенара, художника болте новаго поколтнія Слідуєть мысленно перенестись къ тому силеному смущению критиковъ искусства въ отдаленную уже, герсическую элоху импрессионизма, чтобы объяснить себь нерышительность минии. Картины Дегаза или М не заключакть въ себь целикомь ихъ авторовъ, но произведение Ренуара никогда не содержитъ въ себъ всего Ренуара. Между "Купальщицами" и "Концомъ завтрака", или "Ложен", кажется, нътъ никакой точки соприкосновения ни въ техникъ, ни въ стилъ, ни въ чувствъ, и между тымъ одинъ и тотъ же человыкь создалъ ихъ, и никто другой не могъ бы ихь создать, это уже доказываетъ, что между ними существуетъ танная связь. Два крайне индивидуальныхъ преизведенія никогда не могуть быть вполит несходными, потому что для создания ихъ требовались способности высшей логики, синтетичеческой и единой, дъло критики добраться до этой логики, исходя

изъ этихъ несходствъ, въ чемъ и заключается ея задача. Но подобные анализы не могли достичь цѣли въ спѣшныхъ журнальныхъ
статьяхъ, отвѣчавшихъ на не менѣе спѣшную желчную критику
въ такое время, когда статьи Зола, симпатизировавшия Мане, подняли такой шумъ, что ему навязали товарища-сотрудника діаметрально противоположнихъ убѣжденій. Не болѣе удачными могли
быть эти разборы и въ ближаншее время; пусть вспомнятъ горячій
протестъ, угрозы въ увольнении нѣкоторыхъ профессоровъ школы,
во время офиціальнаго принятія завѣщанія Кальеботта "за то, что
они вводили въ музеи произведенія, представляющія пелное отрицаніе того, чему они обязаны были учить". Надо дать заглохнуть
отголоскамъ такого неистовства, чтобы стала всяможной безпри
страстная критика, которая бы, разсматривая явленія съ необхедимаго разстоянія, отказалась отъ восхваленій и осужденія и поднялась до вѣрнаго пониманія.

Ренуаръ могъ одновременно писать своихъ примитивныхъ "Купальщицъ" и существа нашего времени, потому что искаль въ нихъ одни и тъ же элементы, -- ласку свъта, избытокъ жизненной энерни, первобытныя чувства, живописныя стороны, со бразуясь со своей постоянной способностью поэтизированы, которую въ изображения современнаго онъ сумълъ примъщать къ своимъ повседневнымъ наблюденіямь; все это характерно для Ренуара. Мане въ своихъ реальныхъ наблюден яхъ никогда не допускалъ преднамъреннои идеализаци, кромъ тои, которан вытекаеть инъ самихъ красокъ. Это быль реалисть, челивкь краине интеллигентный и остроумный, разсматривавшій жизнь подъ тімъ же угломь, какъ Гонкуры и Зола, по скорће съ горечью и топкостью первихъ, чемъ съ мощью сжатыхъ обобщений послъдняго, "Прилавокъ въ Фоли-Бержеръ". "Аржантейль", "Нана", "У отца Лагюнль", "Катокъ" вотъ стра ницы, вырванныя изъ импресслонистическихъ романсвъ Гонку ровь. Это та же забота о реальности ръзко выражениси, но несмотря на это облагороженной утонченнымъ взглядомъ аризтократа, потому что Мане былъ имъ съ головы до конца своен кисти, и всъ его произведения необыкновенно благородны. Колоритъ у Мане таковъ, что могъ би придать легкость и стильность самымъ тяжелымь сюжетамъ, оставаясь точнымъ и не прикрашивая ничего. Извъстнымь употреблениемъ чернаго и съра.о, ему присущихъ и вонсе не заимствованных в у Веласке а и Коро, и которым в подчеркиван емь существеннаго ему удалось, выражая дінствительность, избъгнуть подражания еи. "Прилавокъ въ Фоли-Еержеръ" прежде всего не портреть вультарной продавщицы, а великольпная симфон.я зологистыхъ тоновъ, съ эгимъ фономъ зеркалъ, стражаю-

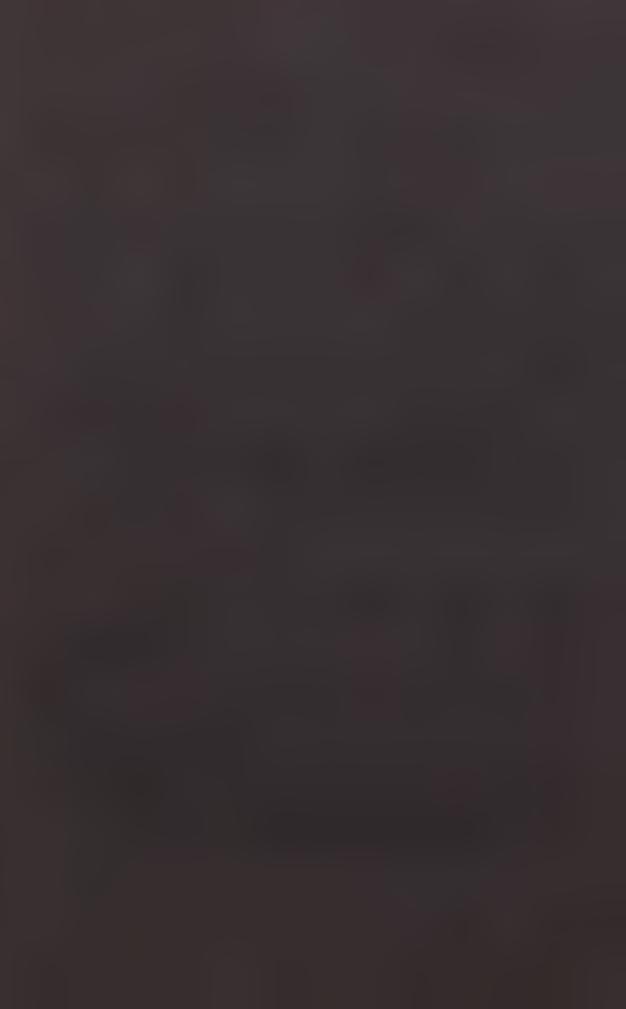
щихъ освѣщенный хрустальными люстрами залъ, съ могуче написанной мертвой натурои перваго плана. Львиный коготь мастера живописца коснулся всего этого. Подобно Гонкурамъ и такъ же, какъ позже решительно сделаль это Поль Адамь въ некоторыхъ изъ своихъ первыхъ романовъ. Мане схватилъ декоративную сторону современныхъ удовольствий, ихъ блестящую искусственность и никогда не пренебрегалъ случаемъ воспользоваться ей, инстинктивно любя пышность. Онъ отыскивалъ характеръ въ блескъ и не быль склоненъ къ петсимизму въ правдъ. Дегазъ, напротивъ, умышленно придерживается съраго въ своихъ произведенияхъ изъ современнои жизни, которыя зародились въ умѣ ироническомъ и жесткомъ, находящемъ удовольствие въ воспроизведении документовъ уродства и первоза, наружно выказычая холодное безпристрастіе, не впадая въ угрировку, доходящую до карикатуры, но тая въ глубинъ души опредъленное отношение къ изображаемому явлению. Даже въ своенсерін танцовщиць, гдь его вкусь великаго колориста, отказавшись оть сфрыхъ тоновъ, находитъ наслаждение въ создании великольпныхъ золотыхъ и розовыхъ гармоній, онъ не упултиль случая написать фигуру танцовщицы такой, какъ она есть, выказавъ взглядъ на жизнь такой же мрачно разочарованный, какъ у Гюисманса, и такой же идеалистическии, какъ у Малларме. И этотъ идеалистическій взілядъ преобладаетъ въ реальныхъ пеизажахъ, придставляющихъ чистое сочетание гармоній, которые Дегазъ написаль въ эти послъдніе года.

Но реализмъ Ренуара является очень непохожимъ на реализмъ Пераза и даже на реализмъ Мане. Дегазъ интересуется своей эпохой съ критическои точки эрвнія, но онъ не любить ее, онъ смотритъ на нее съ хладнокров,емъ физіолога. Мане любить ее и открывдеть въ неи красоты. Ренуаръ видитъ все глазами поэта. Сравнимь, напримъръ, смыслъ картины "У отца Латюиль" и "Le moui.n de la Galette". Содержание первои чисто-психологическое. Подозрительный человькы, наклоняющий голову, съ прядыю волосъ, висящей на щекъ, съ черезчуръ короткой шееи, стараясь соблазнить взгляломъ нерьшительную гризетку, живой портреть Жютильона вь "Жермини Ласерге". Эта голова останегся безусловнымы докумен томъ щеголя низшихъ слоевь, какимъ онъ быль во времена вто рей империи. Но этоть типь правдивъ и не шаржировань. Деталь создалъ бы изъ него воплощенный образъ пороковъ и наглости сводника, соединивъ въ немъ черты двадцати альфонсовъ. Среди публики на балу въ "Moulin de la Galette" находятся, конечно, личности подобной же стоимости, а также и профессиональныя проститутки, такъ какъ мъсто это никогда не было болье невиннымъ, чемъ въ

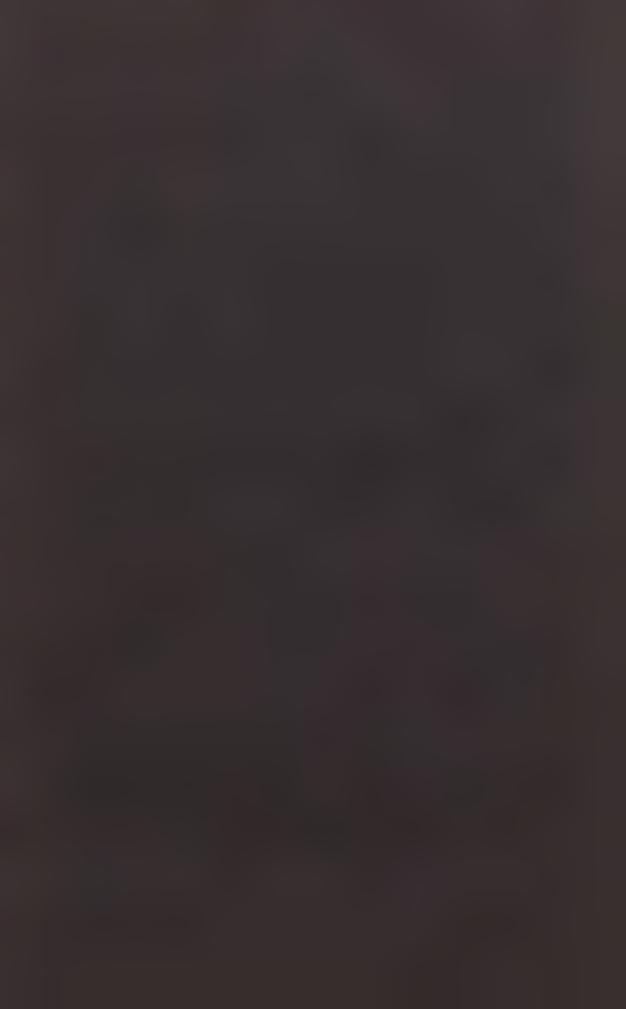
настоящее время. Но Ренуаръ, если и замътилъ эту сторону, не выразиль ее. Его танцоры и танцорки праздивы въ своихь позахь, но лица у нихъ простыя и веселыя, не вызствающия имкакого чувства горечи или ироніи у художника. Онъ пришель сюда не какь психологь или романисть, онъ пришель какь живеписець. Онь только видълъ общую картину сада, съ воскреснымъ весельемъ Парижа, полутънь, проничанную солнечными лучами, сверкающими въ листвь, играющими на стволахь деревьень, на столахь, на фарфоровыхъ шарахъ, на фигурахъ, на земль, на лицахъ, онъ видель пеструю толпу, несущуюся вы вихрь вальса; тугь краски, шумы, сміхь, крикъ, чоканье стакановь, жаркая агмосфера, поэма жизни. веселья и молодости этихъ людеи, на одинь день освобожденныхъ отъ работы въ мастерскихъ, оть заботъ, отъ болганей, отъ ссоръ; онь видьлъ поэму, ксторую позже сим энилировалъ Густавь Шарпантье. И мечта художника, напизавшаго "Купальщиць", неччир ог ни на что возродилась въ изящной граціи гризетки перваго плана, въ арабескахъ линій, въ изумительной соразм'врности компазиди, въ пестроть солнечныхъ пятень, о пъплякщихъ насъ, когда мы подходимъ къ картинъ. Воидемь въ залу Люксембургскаго музея, подоидемь прямо къ ней уже съ порога мы знаемъ, что въ ней за ключается гимнь свыту, гимнь радости и что поэть преобразиль правду. Эти шляпы изь элетистой селомы, на которыев играеть прямой свыть, развы это ты, чт стоять въ дінствительности пятьдесять су? Эти синіє пиджаки, развіт это тіт, что покупаются головыми за девятналиять франковь вы какомы нибудь общед эступисмь магазинь? Не саприры ли это, ласкаемые мягкимь отблегкомъ бирюзы? Платье гризетки двистнительно имветь так и покрой и спито изъ такои матеріи, но развъ въ дъизвительности оно такъ прекразно? Мы не замъзили сладующаго, въ реализиъ э. мъ з жикчаеття в липеб, гво; печтатель, явивилися на баль, не 6° ь занять исканими Мане и Г нкуровь, онь пришель не для изучены порсковь низшихъ словь общества, подобно Дегазу, снъ при лель съ самымъ про ггодущинымъ намърениемъ побредить, пови нуя в своей внутренней мечть, находя жизнь прекрасной, солнце кразивимъ, радость законной, и такъ какъ душа его была полна толога, то онь оставиль следы его на всемь, что видель.

Изучимъ другля картины, "Заятракъ ледечниковъ", - вотъ сюжетъ, который мы сто разъ видъли исполненнымъ въ безлисленныхъ варіашихъ, какъ напримъръ, въ видъ пирушки, послъ сельской свадъбы, на вельномъ воздухъ. Одни нашли предлогъ изобразить при этемъ бълую скатерть среди освъщенной солнцемъ зелени, другие случай для изученя народныхъ типовъ, и не было ни одного са-









лона въ теченіе двадцати пяти літь, въ которомь бы ми не нашли двухъ-трехъ картинъ въ этсмъ родь. Между тъмъ ни одна изъ нихъ не похожа на картину Ренуара; всъ представляютъ изъ себя увеличенныя, обыденныя виньетки, которыя даже трудно запоминаются. Онъ одинъ сумълъ избъгнуть банальности и поднять свое произведение до высокаго стиля, потому что его искание красочныхъ симфэній постоянно, потому что онъ держался на одинаковомъ разстояни отъ реализма и отъ психологи. Это прекрасное произведеніе можно видьть въ частномъ помьщени Дюрана Рюэля, который пріобрѣталъ лучшія работы своихъ друзей живописцевъ, и для которыхъ онъ дъйствительно быль столько же другонь, сколько торговцемъ картинъ. И въ сибтломъ музев, устроенномъ имъ въ своемь помъщении, гдъ собраны главныя произведения импре спонизма, "Завтракъ лодочниковъ" представляется, какъ большая поэма счастья, веселой молодости, шумной ръзвости, неимоверно далекая отъ ачекдота, но вывств съ темъ строго правдивая въ подробностяхъ. Тутъ нътъ ни одного условнаго или облагсроженнаго жес:а, никачой попытки искусственной группировки; великолфплимъ дона, богатствомъ всей красочной массы, мастерскимъ исполнениемъ, очар званиемъ самой живописи сцена изъ современной жизни доведеня до высоты большой живописи. Какой мягкій блескъ, какое спадострастное награмождение красокъ, сколько жара и увъренности въ исполнени этого уставленнаго серсбромъ и хрусталемъ стола, каксе откровеніе - эта трепетная грація молодой женщины поднявшей голову растрепанной мапенькей собачки къ своему озареннему сміхомъ лицу! Никогда еще не было написано ничего болъе свободнаго, болье естествоннаго, болье французскаго!

Если из переидемъ къ "Маленькимъ дівочкамъ за роялемъ", фи гувирующимъ въ Люксембургскомъ музев (имікщеетя пов; реше эт й картины мы считаемъ болье удачнымт), то наидемъ въ нихъ си на характерисе направленте Ренуара, и на этотъ разъ смішенте его различныхъ манеръ. Рисунокъ въ этои картині въ одно и то же время и неизкусный, и грацюздый: художникъ зділь войнь пожертвовалъ въ пользу передачи движентя. Пова сидацей дівочки съ та очаровательной гримассой, вызванной вниманіемъ, съ которымъ она углубилась въ игру, а также и подруги, нагнувшенся надъ ней, представляетъ изъ себя нічто удивительно красивсе и дітски правдивое, несмотря на нікоторую принужденность, вытекає п, чю однако изъ самого смы па композицій. Мы нерідко замічали, чему картина эта служитъ любопытнымъ приміромъ, что недочеты въ рисункть Ренуара, дававшаго не разъ образцы великольпнаго рисунка, — результатъ его фантазіи, вдохновляющейся прежде всего

красками. Замътимъ, что недостатки его никогда не вредятъ его достоинствамъ, напротивъ того, еще нѣсколько подчеркивая впечатлъніе общаго. Никогда, напримъръ, онъ не нарисуетъ слишкомъ сухо голую фигуру полной блондинки, и никогда слишкомъ расплывчатый рисунокъ не портитъ у него впечатлѣнія фигуры тонкой: погръшности, которыя академикъ объяснилъ бы недостаткомъ знаній, вов вытекають изъ стремления художника подчеркнуть общи ха рактеръ произведения и ръшимости пожертвовать анатомическимъ рисункомъ въ пользу рисунка движенія, что и чувствуется въ "Маленьких в дъвочкахъ за роялемъ". Что касается колгрита этой картины, то онъ какой то странный. Ренуаръ разыгрываетъ его въ почти ложныхъ гармоніяхъ рояль изъ палисандроваго дерева, покрытаго жилками, - лиловый, почти цвъта черной смородины, и этотъ цвътъ виъстъ съ лимоннымъ, ярко-зеленымъ и турецкимъ розовымъ проходятъ по всей картинъ; волосы сидящей двочки золотисто-желтые, меблировка гостинсй, наполовину скрытая на фонъ драпировкой, выдержана въ какомъ-то кричащемъ вссточномъ вкусь. Все въ общемъ даетъ впечатльніе конфеть, кремовъ, нуги и засахареннаго миндаля и вивств съ тъмъ не безвкусно, благо даря деиствительно талантливому упородну капризнаго колориста. Всь эти тона въ отдъльности противны, но они игриво группируктоя вокругъ цъвочекъ, въ полномъ соотвытстви съ ихъ болтовней, ихъ гримасками, ихъ ленточками, ихъ душой. Видъ шерсти, который имьють кразки этей каргины, точно на настоящемъ коврь или вышивкъ, дълаютъ это произведение окончательно страннымъ, способнымъ очаровать или привести въ отчаяние зрителя, смотря по устройству его глаза. Я знаю любителей искусства, на которыхъ эта гармонія разноцвѣтной шали, это сочетаніе зеленаго, желгаго и темно-краснаго, производить нестерпимое впечатление, другимъ же эта гармон я нравится. Ренуаръ часто возвращался къ неи въ своихъ последнихъ этюдахъ девочекъ, можетъ быть, заинтересованный чрезвычайной трудностью ея выполнения, или же просто потому, что онъ ее любитъ.

Въ "Ложъ" по характеру производимаго ею очарованія и по ея стилю — меньше національнаго, французскаго По исполненію это произведеніе очень высокой марки. Какъ мы уже говорили, передънимъ невольно думаєшь о кисти Реинольдов Роскошное, блідное и сосредоточенное лицо женщины напоминаєть великаго англійскаго мастера: на этотъ разъ, необычно для Ренуара, это лицо таинственно. Ожерелье на открытои шев, кружевная вставка на груди, рука настоящія чудеса знанія и вкуса, которыя никто не превзоидетъ. Сарджентъ, Бенаръ съ тіхъ поръ не создали ничего болье сильна-

го. Что касается мужчины во фракъ, сидящаго въ глубинъ ложи, то его бълни жилетъ, черный цвътъ его фрака и рука въ бълой перчаткъ могли бы одни создать славу живописцу. Мы находимъ вполнъ естественнымъ, что господинъ этотъ поднимаетъ къ глазамъ бинокль, но трудно себъ представить, какой шумъ вызвалъ этотъ, кажется, вполнъ нормальный у человъка, сидящаго въ ложъ, жестъ. Спрятать лицо за биноклемъ (впослъдствіи будутъ смъяться надъ этимъ) казалось непростительной дерзостью. Я слешалъ мивніе одного стараго живописца, обремененнаго годами и увъщаннаго медалями, что если художникъ спряталъ такимъ образомъ лицо фигуры, то это потому, что снъ не сумълъ написать его. Мы полагаемъ, что этоть почтенный господинъ самъ не обладалъ достаточнымъ знаніемъ рисунка, чтобы понять, что несравненно легче нарисовать голову, чъмъ, помъстивъ передъ ней бинокль, сохранить при этомъ правильное положение и размъръ предмета, помъстить его какъ разъ куда слъдуетъ, давая возможность вильть остальную часть головы, сделать жестъ понятнымъ и ссответствующимъ общему впечатлънію картины. Много подобнаго говорили и по адресу Мане. Ложа, задуманная въ потушенной гармонии, выдержанная выгорячемы полутоны, представляеты собой квинть-эссенцію изящества и произведение высокаго стиля, проникчутое самымъ изысканнымъ благородствомъ, характернымъ для цълаго класса, вызывающимъ передъ нами картину великосвътской жизни во времена второй имперіи.

Наконецъ перейдемъ къ картинамъ, показывающимъ Ренуара въ роли интимиста, какъ "Спящая женщина, держащая кошку". "Первын шагь", какъ всевозможные этюды дътей, "Террасса", два панно "Танци". "Спящая женщина" изображаетъ крестьянку въ синемъ передникь, вь полосатыхъ чулкахь и деревянныхъ башмакахъ. Грубая ссломенная шляпа бросаеть тань на ея румяное лицо, руки у нея голыя, могуче поднимается ея открытая шея. Она спитъ въ наивной унвренности и на колвняхъ ея спить, и словно дышить въ тактъ ей пестрая кошка. Въ этомъ произведеніи опять обнаруживается вся прелесть искренности Ренуара и его опоэтизированный реализмъ, правдивый по безукоризненной естественности позъ, поэтичный по тонкому распредвлению розоваго и синяго, по оригинальности нажныхъ гармоний. Эти синія краски камеевъ мы видъли у Буше, Натуара, и у Ларжильера въ Луврѣ, и у Франсуазы Дюпаркъ въ провансальской коллекціи, въ которой насъ плѣняютъ чарующія картины этой такъ мало извъстной художницы. Этимъ розовымъ стоитъ только дать названіе "цвъта бедра смущенной нимфы", чтобъ нанти ихъ у Фрагонара. "Терраса", одна изъ красивъншихъ вещей,

написанних в Ренуарсма, видержана въ гарменти, которая уже буквально межетъ бить названа импрестелистической. Двее дътей выдъляются на фонъ осенняго, сырого пейзажа предмъсти Парижа; сувозъ лишенныя листвы деревья суда, между послъдними свернувшимися листьями, видерегся ръжа, по которой скользитъ лодка. Младши изъ дътей е. се безсознательное существо; старшая дъвочка держитъ его почти какъ игрушку, ея смъщееся личико съ устальми глазами, зоставляющими предвидъть жизнь женщины, гармоня вишневаго цатта ея корсажа и шляпы поютъ веселую пъснь на фонъ монотонно золотистыхъ отгънксвъ осени.

"Первый шась", изпесиелний пестрей и тречетной манерей, къ которой мастеръ часто во вращался, лучш й изъего дътскихъ этю довь. Онь изобразиль молодую мать серьезной, а мальчугань, котораго она придержичаеть вытянутыми руками, приподнявь рубашонку, нерешительно прот нуль впередь голую ножку. Прелестная, свыглая картина! удизительно удачная по колориту, глубско прав-OTAHHABOON TOCONO BELICHOTION REW BRILLEWILL CLEAT HELLEN, REBEND реализма этого немосредственнаго живопитца, живущаго первобытними чувствами, чуж, это декадент киль игкамий и сли, комь замирл ватен иденьсти. Дти, прекрасно написания Эженемъ Карреромь, уже подавлены высетью жуачной обще твенной мы ли: ихь програчные верепа уже дакть всемонного видать мысть, работу мозгозого мекани ма, и суже гыз эзи, стремыцуя я мечтать, столько же булять въ втоь предста ченля о мечталь, сакъ лича стариковь. Льти вы и ображения Емичара, такы же какы и его "Купалыцицы", счастливов животнов "Кромв чистоты автирнато животнато", по итраженю Болдера, вичто не улибается этому великому худсжнику, ва твя на ту и утовнени, ут, но это привымет я вы немы еще Солье стих зне. Всэ дели зуздыя темы, которы за изобразила, въ очаровате вися серя, Берта Моризо, эта исключительная женщина, обаятельног азверели тиа, има кот рен будоть при негово къ самымь плетными, се мертымы вичными импрет одими Среди заслугы A A R CY T R. TAKE HISH PROPERTY OF TAKE HELDSHITHO EXPERZIMENTS With the St. Paphicano Wilder Combine have the north time where salments of the companies he applies to the content, to be in-in-ipangyackee ofре с з ми полите жесть рестлых в и персыских в сцень, петендь, « A f I по в в ад ме томь, вы пользу наименье самветических в к с вы жив баси, какъ купальщины, діти, патери, сцены изь по-I. Д. Idra жилли. Мунтинелли, предвёстникь и современникъ этой л.в. и группы, также осмалным, не шель дальше въ выб ра свои в ского вы ил аль ил снь порище разряженных в женщинь нь какомъ-ин удь паркъ, грушну поварять на кухнъ, всегда съ одинаковымъ благородствомъ онъ показывалъ себя потомкомъ Ватто и Шардена, имена которыхъ рѣдко произносились Школой Изящныхъ Искусствъ. И уже по тому, что онъ под инялъ свое творчество этон инстинктивной простотѣ, Ренуаръ велики живопирецъ.

Конечно, было бы изсправедливо совершенно отрицать иделную живопись, подарившую стялько чудесь искусству, но не менье несправедливо упрекать импресси низмъ въ томъ, что онъ иденнымъ искусствомъ не интересовалля. Мы уже достаточно испытали спасность критики, построенной на упрекахъ одисто движения въ томъ, что оно не заключаеть въ себъ качествъ другихъ движенти, сохраняя при этомь свои собственныя; мы отбросили идею абсольтной красоты, подраздъленной на извъстное число услеви - программ +, къ совокуппости которых в направляеч бы путь послъдователен эклектизма. Мы пробовали раз мотръть дъягельность Ренуара, сближая се временами съ дъятельностью его друзей, а иногда и его французски, ь предковъ, ссыгаться на которихъ онъ имфеть пелное право. Изь об эра всен солидной массы произведения Ренузра получаеть вечальное, что онь, въроятно,--замый виньи пред тавитель движения, кот дее должно составить гордость нашен расы. Ренуаръ пейзажисть, живанисець цивіливь, нагихь фигурь, двтой, сцень иль совгеменной жилни, порт; етовъ, за глужилъ благодарное уважене свеей страни за изуми тельное упорство своего груда, оригинальность своего міросостручання, за то, что въ немъ соединились фундаментальные дары его искуства

Вовсе не желая писать ему панегирикь, мы не задумывая в говорили о его недо такахь, и было бы странно съ нашел стор ны
ділать видь, будто мы віримь, что какой бы то ни бъло творець
лишень ихъ. Но надо бы прыти къ соглашенью стносительно тоз
наго опреді исня недостатковь и ділать различе пенду тіми, которге нарушають намірення автора, и тіми, когорые виражаєть
его съявнымь преувеличениемь, между недостатками, за истечнизми
посредственности, и недостатками, происходящими отт избелка силь.
Ро вочкомъ случав Ренуарь сбладаеть нед статилми лишь посіднняго рода и разділяеть ихъ со всіми инпреста на тами. Кратуковать его все равно, что критиковать амчи инпреста ни смит.

Мив ивъстью разь прикодил в упоминеть имя Маллерто вы этомъ ра борь. Деналинетьма, Генусры Слижо соприказался сыныкоторыми стратити от со испедражента одиа, Слиналью сынымы плохо оцененнаго. Для текь, кто зналь и да биль автера Полия фили, нимфы кот раго представленте исы себя да ендинъ Генуара", его связь съ истинь офранцую, и и ма героми, его тряте влечение къ XVIII стольтю, кы веселому и проттаушному плетения, раз ты ов оденения то текото. возбуждавшими его мысль эстетика, составляють непреложную истину. Купильщицы Ренуара блуждають въ нѣкоторыхъ поэмахъ Малларме, какъ танцовщицы Дегаза, подъ ритмъ нѣкоторыхъ его фразъ, и, по мѣрѣ того какъ мнимыя туманности Малларме разсъиваются при свѣтѣ безпризграстной критики, пришедшей въ себя послѣ прошлогоднихъ несправедливостей, становится понятнымъ, почему этотъ писатель такъ же, какъ Зола и еще болѣе, чѣмъ Гснкуры, – другъ и защитникъ импресстонистовъ.

Писателямъ новаго покольнія Мане кажется немного жесткимь, ръзкимъ, непосредственнымъ, художникомъ, слишкомъ ограничившимъ себя кусками живописи, лишеннымъ таинственности и очарованія, слишкомъ краинимъ реалистомъ, рядомъ съ ихъ требова нями отъ искусства, слишкомъ тъсно связаннымъ съ свеей эпохои и своими друзьями - литераторами. Дегазъ пугаетъ и огорчаетъ ихъ своимъ ироническимъ взглядомъ, своимъ грустнымъ и безпощад нымъ анализомъ сатирика. Моне ослъпляетъ ихъ, но его великолвпе какъ будто уже начинаетъ казаться имъ слишкомъ наружнымъ, а процессъ, при помощи когораго онъ возроздаетъ поразившия его видъния, слишкомъ очевиднымь. Скорье всего въ отношены Ренуара они сохранять симпати, потому что онь лирикъ, потому что онъ порхаеть съ одного предмета на другон, потому что онь многообразенъ и тонокъ. Есть въ произведенияхъ Ренуара куски такіе же прекрасные, какъ у другихъ. Нъкоторые его пензажи особенно Оринжерея такъ же хор ши по краскамъ, такои же оригинальной фактуры, такой же богатой гармоны, какъ картины. Клода Моне. Его наты фигуры такъ же мастерски испулнены, какъ фигуры Маче, но вы нихъ вложено больше любви. Не достигая совершенства вы ризункы, которое мы видимы вы нагихы фигурахъ Дегаза, женщины Ренуара обладають такон граціем и такимъ блеск мь, каниять никогда не было у первыхъ. Если ръдкие его портрети мужнинь билдивить передь портретами Дегаза и Мане, и егли также портреть Клода Моне-прекрасная вещь, то образы женшинъ Ренуара полны такого благород гва и очарования, какого Мане достигь только вы "Евь Гонзапесь". Также не было у Мане и той гибкости, тои бархатистости, той игривои, ивжной женственнэсти, какь у Ренуара въ пртретъ Жанна Самари. Компочили, подобныя Ложь, Завтраку ловочниковь в салу Montin de la Galette, стоять лучших в комполици Мане и Дегаза е ли не съ точки зрън.я внимательнаго наблыденыя типовь, то со строны самый композицій, разміщення фигуръ и несжиданности группировки. А цвіти, написанные Ренуаромъ, эти сравнительно мало извъстние цвёты один изъ самыхъ красивыхъ, кот фие телько межно гдъ-либо видъть. Неодинаковость достоинства произведеній Ренуара, можетъ быть, болъе бросается въ глаза, чъмъ у другихъ импрессіонистовъ. Импровизаторъ, инстинктивный, нервный, фантастичный, онъ болъе подверженъ основательнымъ ошибкамъ; онъ менъе разсудителенъ, нежели Мане, который, несмотря на всю свою смълость, былъ оченъ осторсженъ, и особенно менъе Дегаза, у которато, я думаю, невозможно назвать ни одного плохого куска живописи, такъ какъ онъ воплощенная логика. У Ренуара же были плохія вещи. Онъ французъ, легкій, блестящій, онь отдается увлеченію; но это совсьмъ не то, что называется виртурзомъ, это художникъ глубоко искренній и добросовъстный.

Вь немъ говоритъ раса. Положительно трудно понять, почему полобини колористь не понравился всемь, не имель громкаго успѣха, несмотря на его страстное, свѣтлое, счастливое творчество, его гибкий таланть, его общирныя знанія, никогда однако не дълавиня его работу тяжелой. Сдержанность въ отношени этого продолжателя Буше и Фрагонара со стороны людей, протестовавшихъ во имя Франци, объясняется лишь вопросами, связанными со школой и эпохой, и необходимостью отвъчать на полемику, а также и поведеніемъ самого художника, который вель тихую жизнь поэта, споконно и съ накоторымъ даже презръщемъ относился къ слагавшимся относительно него мивніямъ и удостоиваль своимъ вниманіемъ исключительно живопись, единстренисе, что онъ любитъ великою любовью. Мане быль бойцомъ, новатор мъ, борцомъ, его произведенія вызывали ичетоящи скандаль въ Сапонахъ, остраго языка его боялись и вся натура его подходила къ роли главы школы. Независимая критика занялась Кл демъ Моне и его пензажами. Гогдый пессимисть, Дегазь запертя и, потому что онь закрыль кь себь двери, не житая, чтобы имы данимались, людокая молва, сы особеннымы интересомы относящаяся къ под бнымь отшельникамь, непремънно захотела узнать и его. Ренуарь не старалоя быть на виду, но и не пряталоя; онь писаль такъ, какъ подежазивала ему его мечта, радостныя его произведения раздивътали, а имя и личность творца ихъ не примъшивалась къ скружавшему его друзеи, широкой волнои разливавшему я шуму. Никто не раздуваль Ренуара, но никто и не хорониль его. А теперь, очевидно по этси именно причине, творчество его кажится намъ осибенно свъжимъ, молодымъ, не влекущимъ за собра воспрыминанта о всевозмежныхь, писавшихся по поводу него комментарияхъ и сарказмахъ, о разныхъ знаменитыхъ полемикахъ. Оно отражаеть въ сесь солнце, оно вызываеть наше восхищение, оно-чистое, примитивное, жив тное, смък щееся и нагое, какъ одна изъ созданныхъ Ренуаромъ купальщиць.







VII.

Второстепенные художники импрессіонизма: Камиллъ Писарро, Альфредъ Сислей, Поль Сезаннъ, Берта Моризо, миссъ Мери Кессеттъ, Густавъ Кальеботтъ, Альбертъ Лебуръ, Эженъ Буденъ.

Мане, Дегазъ, Моне и Ренуаръ, — вотъ знаменитый квартетъ мастеровъ импрессіонизма. Теперь намъ предстоитъ перейти къ нѣсколькимъ художникамъ, работавшимъ рядомъ съ ними, которые не могутъ считаться великими, но оставили намъ рядъ прекрасныхъ произведеній.

Самая выдающаяся изъ этихъ личностей, конечно, Камиллъ Писарро 1). Онъ писалъ, придерживаясь очень благоразумныхъ, даже немного робкихъ теорій, пока примъръ Мане не толкнулъ его на дорогу импрессіонизма, которому онъ и остался до конца въренъ. Писарро былъ чрезвычайно плодовитымъ. Его произведенія состоять изъ пейзажей, крестьянскихъ сценъ и изъ этюдовъ улицъ и рынковъ. Первые его пейзажи написаны въ манеръ Коро, но выдержаны въ бледномъ палевомъ тоне, обширныя нивы пшеницы, освещенные солнцемъ лъса, небо, покрытое кучевыми облаками, нъжный свътъ, вотъ мотивы его прелестныхъ картинъ, основательнаго классическаго достоинства. Позже художникъ принялъ манеру раздъленія тоновъ и извлекъ изъ нея ифсколько удачныхъ эффектовъ. Его сцены жатвъ и базаровъ полны свъта и жизни. Фигуры напоминаютъ Милле: онъ доказывають высокія качества искренняго наблюденія и принадлежать человъку, глубоко любящему сельскую жизнь. Писарро отличался умъньемъ группировать людей, върно схватывать ихъ позы, передавать пестроту толпы при солнечномъ освъщении. Накоторые въера у Писарро останутся восхитительными капризными пятнами свъжен краски; но въ этой плънительной, живой и свътлой живописи не слъдуетъ искать психологическихъ качествъ, глубокаго чувства, широкопонятаго силуэта пейзажа, проникновенія въ душу неясную и мрачную людей, привязанныхъ къ земль, изученіе которыхъ доставило благородную славу Милле. Въ то время, когда въ 1885 году,

¹⁾ Родился въ Сенъ-Томасъ, въ Вестъ-Индін, 10 коля 1830; умеръ въ Пар. жі. 13 ноября 1903 года.

нео-импрессіонисты, изученіе которыхъ намъ еще предстоитъ, изобрѣли пуантиллистическую технику, Писарро испробовалъ ее и удачно примѣнялъ въ своихъ работахъ.

Пользуясь этой техникой, онъ писалъ тогда картины въ нѣжныхъ зеленыхъ и синеватыхъ гармоніяхъ, передавая прозрачную влажную атмосферу французской деревни, особенно любимой имъ Нормандіи, гдѣ онъ жилъ и воздухъ которои онъ прекрасно изучилъ. Его работы не блещутъ красками; тонкія сочетанія, глубокое чувство интимности составляютъ всю ихъ цѣнность. Композиція скромная, даже удивляешься, видя, къ какимъ спорамъ привело это мирное искусство, лишенное всякой причудливости, искреннее и простое и по конценціи, и по исполненю, такъ что скорѣе можетъ показаться немного однообразнымъ и вялымъ, чѣмъ революдюннымъ. Изъ всѣхъ импрессіонистовъ именно Писарро обладалъ самымъ острымъ чутьемъ къ передачѣ семеиной уютности въ пейзажѣ Какого-нибудь домика или фруктоваго сада ему было достаточно для этого, и они не разстраивали, какъ у Моне, блестящей оркестровки свѣта.

Недавно въ серли картинъ, изображающихъ виды Парижа (буль вары, улица Олеры), взятыхъ съ верхнихь этажей. Писарро выказалъ редкое уменье видеть природу и редкое знаше. Эти холсты, можеть быть, лучше и самые своеобразные изъ всъхъ, подъ которыми онь подписаль свое имя. Перспектива, тона домовъ и толпы лидей, солнечный звыть и пелена дождя глубоко правдивы; ощущаеть во всемь этомь всэлухъ, счар чаше и душу Парижа. О Писарро можно сказать, что онъ не быль лишень ни одного изъ необходимыхъ въ его положения дарования, это быль знающий, продуктивный и честный художныкь. Но ему не хватало оригинальности: онъ всегда напоминасть гіхь, кому поклонялся и вдеи которыхъ приміняль смъло и со вкусомъ. Вполнъ върсятно, что его робкая натура немиого сис обствовала тому, что онъ держался на второмъ плань. Не пособили, кенечно, къ умышленному подражанью, этотъ прекрасный и трудолюбивый живописм; ь не былъ одарень лучезарнымъ сы томь ген.я свеихь дружей; но Писарро добился всего, что можеть дать ченовьку добросовьстное изучение, жажда правды и любовь къ своему искусству. Остальное - дъло судсбы. Трудно встрътить человька, за свои характеръ и свою изумительную діятельность болье заслуживающаго унажения и всяких в похваль, чьмъ Писаррэ. Доказательствомъ его безкорыстія и скропности является тогь фактъ, что Пигарро, уже съдон, съ почтеннымъ именемъ, имъя за плечами трид;;атипятильтний опыть въ работь, не колеблясь приняль технику пуантиллистовъ, бывшихъ моложе его, потому что она казаларь ему лучше его собственной. Онъ остается если не

великимъ ходожникомъ, то по крайней мѣрѣ однимъ изъ интереснѣйшихъ сельскихъ пейзажистовъ нашего времени, съ вполнѣ ему присущимъ взглядомъ на крестьянскую жизнь, съ гармоническимъ соединеніемъ классицизма съ импрессіонизмомъ, который обезпечитъ его произведеніямъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ.

Пензажисть Альфредъ Сислей 1) представляеть, можегъ быть, болъе оригинальную личность. Онъ въ высшей степени обладалъ чувствомъ свъта, и если у него не было могущества, мастерства и огня Клода Моне, то въ выражении и вкоторыхъ комбинаций свъта его все же можно поставить рядомъ съ Моне. Онъ былъ лишенъ лекоративнаго чувства, придающаго такую внушительность пейзажамъ Моне, не видно въ его произведеніяхъ и того захватывающаго лирическаго толкованія природы, умѣющаго раз жазать драму разъяренныхъ волнъ, тяжелый сонъ огромныхъ утесовъ, глубокое оцьпенвние моря подъ лучами солнца. Но во всемъ, что касается мягкой природы Иль де-Франса, тихихъ и свіжихъ пейзажей, онъ достоенъ сравненія съ Клодомъ Монс. Онъ равенъ ечу во многихъ картинахъ, у него такая же тонкость восприятия, столько же вдохновения въ исполнени. Это живописецъ большихъ синихъ рекъ, извивающихся, удаляясь къ горизонту, цвътущихъ фруктовихъ садовъ, свътлыхъ холмовъ, по которымъ раскинулись деревушки съ красными крышами, это въ особенности живопиленъ французскаго неба, которое онъ изображаетъ съ изумительной жизненностью и тонксстью. Онъ чувствуетъ прозрачность воздуха, и если такъ тесно сроднился съ импрессіонистической техникой, то все же мы ясно чувствуемъ, что онъ писалъ самобытно, что техника эта присуща его природъ, а не усвоена имъ ради новизны. Сиглей написалъ серио картинъ въ интересномъ селъ "Море", на опушкъ лъса Фонтенбло, гдъ онъ и умерь, и каргины эти булутъ причислены къ самымъ очаровательнымъ пензажамъ нашен эпохи. На выставкъ 1900 года въ двухъ залахъ, предоставленныхъ произведеніямъ этой школы, мы имъли возможность видъть до двънадцати холстовъ Сислея: рядомъ съ прекрасивишими Ренуарами, Моне и Мане они сохраняли свое очарование и свой блескъ и ароматъ какой го исключительной, присущей автору прелести и для многихъ критиковь они послужили откровеніемъ дъйствительныхъ достоинствъ этого художника, котораго они до техъ поръ считали только недурнымъ колористомъ, относительнаго достоинства.

Поль Сезаннъ 2), неизвъстный публикъ, оцъненъ небольшой

¹⁾ Родился въ Парижћ 30 октигря 1839 года, умеръ въ Море 30 января 1869 года.

²⁾ Родился въ 1839 г.

группой любителей. Это --живописецъ, живущій вдали отъ всего, въ Провансь: онъ слыветъ за человъка, послужившаго моделью художника импрессіониста, описаннаго подъ именемъ Клода Лантье у Зола, въ его знаменитомъ романъ L'oeuvre. Сезаннъ пишетъ пейзажи, сцены изъ крестьянскаго быта, мертвую натуру. Фигуры у него нескладныя, написаны въ грубыхъ и негармоническихъ краскахъ, но пейзажи его имъютъ значение, благодаря могучей простотъ его пониманія натуры. Это почти картины примитива, ихъ любятъ молодые импресстонисты за полное отсутствие въ нихъ всякой умилисти. Особенную прелесть находять въ грубой простоть и искренности техъ произведений, где Сезаниъ пользуется какъ разъ лишь только тімъ, что необходимо для передачи его желаній. Мертвыя натуры его особенно интересны по чистому блеску ихъ красокъ, по смълости тональностей, по оригинальности нъкоторыхъ оттънковъ, похожихъ на тона стариннаго фаянса. Сезаннъ, художникъ безъ всякой технической ловкости, сознательный, добросовъстный живописецъ, усиленно стремящийся передать именно то, что онъ видитъ, и находивший иногда красоту въ этомъ усиленномъ и постоянномъ внимании. Онъ скорье напоминаетъ стараго готическаго ремесленника, нежели новъишаго живописца, на немъ пріятно отдохнуть, какъ на контрастъ, въ сравнени съ ошеломляющей виртуозностью столькихъ художниковъ. D Con

Берта Моризо 1) останется наиболье ильнительной фигурой импрес. стонизма. Она лучше влахъ сумала выразить женственность этого свътозарнаго и разнообрачнаго, какъ игра алмаза, искусства. Слълавшись женой Евген.я Мане, брата великаго живописца, она вы ставляла въ различныхъ частныхъ галлереяхъ, гдъ можно было видъть произведения первыхъ импрессинистовъ, и приобръла такую же извыстность свеимы талантомы, какы красотой своей. Когда Мане умеръ, она позаботилась объ увъковъчени памяти его и его трудовь и направила всъ силы своего энергичнаго ума на то, чтобы способствовать правильной и окончательной оценке ихъ. Госпожа Мане несомивнию представляла изъ себя одинъ изъ прекрасивищихъ тиновъ французской женщины конца XIX стольтія. Посль ея преждевременной смерти осталось значительное число произведеній ея кисти. Это - этюды садовъ, молодыхъ дѣвушекъ, марины, мертвая натура, акварели самаго утонченнаго вкуса, полныя захватывающаго вдохновентя, сколько же благородныя, сколько неожиданныя по своему колориту. Правнучка Фрагонара, Берга Моризо, (мы обязаны сохранить за ней это имя, которымъ она всегда подписывалась.

^{1) 1841-1895.}

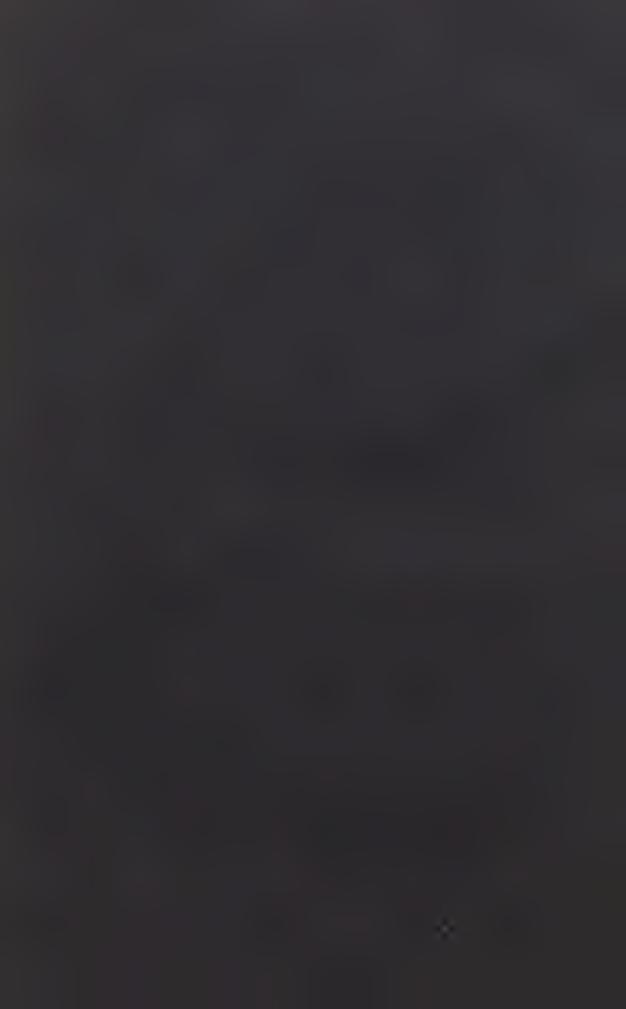
изъ уваженія къ славному имени Мане), казалось, унаслѣдовала отъ своего знаменитаго предка французскую грацію, яркое изящество, легкость, искусную, неожиданно самобытную импровизацію. На ней, отразилось вліяніе Коро, Мане и Ренуара. Всв ея произведенія окутаны свътомъ, лазурью и солнцемъ; это кснечно произведения женщины, но съ несвойственной женщинъ силой и смълостью мазка. Ея акварели особенно высокаго художественнаго достоинства: нъсколькими цвътными нотами она вызываетъ впечатльніе неба, моря, глубины лъса; все исполнено такъ мастерски смъло, такъ фантастично и современно, что въ этон области изтъ и сейчасъ ничего подобнаго. Серія произведеній Берты Моризо дьйствительно кажется букетомъ цвътовъ, блескъ котораго основанъ не на красотъ красокъ, мягкихъ, сърыхъ и голубыхъ, а на абсолютно върныхъ отношеніяхъ. Сто картинъ масляными красками и около трехсогъ акварелен свидътельствуютъ о перворазрядномъ талантъ художницы. Нормандскій морской берегъ съ жемчужными небесами, съ бирюзовыми далями, нарядные цвътники Ниццы, фруктовые сады, увъшанные плодами, дъвочки въ бълыхъ платьяхъ и большихъ шляпахъ, украшенныхъ цв тами, молодыя женщины въ бальныхъ туалетахъ, цвъты вотъизлюбленныя темы этой художницы, представляющей собой настоящую музу импрессонизма, друга Ренуара, Дегаза, Малларме.

Миссъ Мери Кессетть вполнь заслуженно можеть быть поставлена рядомъ съ Моризо. Американка по происхожденію, она стала француженкой, благодаря постоянному участію на выставкахъ импресстонистовъ. Она принадлежитъ къчислу трхъ очень ръдкихъ худож никовъ, которые пользовались совътами Дегаза, на ряду съ Фореномь и Эрнестомъ Руаромъ. (Послъдній, будучи самъ живописцемъ и сыномь живописца и богатаго коллек, юнера Анри Раура, женился на дочери Евгенія Мане, которая тоже пишетъ.) Миссь Кессетть спеціализировалась на изученій дітей, и она, можеть быть, принадлежитъ къ числу современныхъ художниковъ, наиболѣе свсесбразно понявликъ и передавшикъ икъ. Она значительная пастелистка, и нькоторыя ея настели по смълости исполнения, по тенкости и блеску тоновъ стоятъ пастелен Мане и Дегаза. Де ять льтъ тему назадь миссъ Кессеттъ выставила серію изъ десяти цватныхъ о јортовъ, изображавшихъ матерей и дътеи за туалетомъ: въ то премя этотъ жанръ почти не разрабатывался, и миссъ Кессеттъ привела всьхъ въ изумление смелостью, съ которой она преодолела самыя существенныя трудности. Не говоря о высокихъ достоинствахъ основательнаго рисунка, о вфриыхъ отношенияхъ и искусной передачь частей тыла и материи, мы наслаждаемся въ ея картинахъ еще глубокимъ чувствомъ дътскои жизни, пониманиемъ ребяческихъ

жестовъ, свътлыхъ и безсознательныхъ взглядовъ и выраженіемъ любви у матерей. Эти произведенія полны чарующей правды, они плѣняютъ насъ искренностью и трезвостью взгляда художника на природу, удачнымъ выборомъ сюжетовъ. Миссъ Кессеттъ-живописецъ и психологъ маленькихъ дътей и молодыхъ матерей, которыхъ она любитъ изображать въ свѣжей зелени фруктовыхъ садовъ или на фонь материй съ цвътами, въ уборныхъ, среди яркой бълизны бълья, среди тазовъ и фарфора, въ задушевной, веселой средъ. Мы присоединимъ къ этимъ двумъ замъчательнымъ женщинамъ еще художницу Еву Гонзалесъ, любимую ученицу Мане, написавшаго ея прекрасным портреть. Ева Гонзалесъ была женой превосходнаго гравера Анри Герарда и преждевременно скончалась въ 1883 г., но все же дала возможность лк боваться ея талантомъ пастелистки изумительной тонкости Сначала она была ученицен Шаплена, но затымъ бросила эту спанцавую живопись, чтобъ прюбръсти, подъ руководствомъ Мане, силу и ясность могучаго живописца Аржантейля, и если бы смерть не прервала ея дъятельльности, она, конечно, заняла бы одно изъ видныхъ мъстъ въ современномъ искусствъ. Маленькая ея пастель въ Люксембургскомъ музев показываетъ намъ въ авторв превосходнаго колориста.

Густавь Кальеботть быль другомъ импрессюнистовъ съ самаго начала их в дъятельности. Онъ быть богать, влюбленъ въ искусство, самъ былъ корошимъ жизопил,емъ, но только какъ-то ступревался передъ своими т рари цами. Его картина "Строгальщики паркета" ибкогда навлекла на себя градъ насмышекь. Вы настоящее время она находится въ Люксембургскомъ музев и кажется положительно не изообной вызывать такте ожесточенные споры; но то, что теперь въ нашихъ глазахъ вполив естественно, въ то время каз плось бе умимъ. Эта картина представляетъ изъ себя перспективный этидь съ высокимъ горизонтомъ и даеть интеросное общее ви матявые поднимающихся кверху лин:й пола, достаточное, чтобы вызвать удивление. Она выдержана въ скромныхъ сфрыхъ тонахъ, зачита тонк) переданнымъ свътомъ, но въ общемъ мало интересна. Недавняя выставка (посмертная) картинъ Кальеботта показала, что этоть любитель быль непризнаннымь живописцемь тамъ были озобенно красивыя мертвыя натуры. Но до публики имя Кальеботта дошно положительно только благодаря скандалу и вызванной имъ полемикъ. Когда художникъ умеръ, онъ останилъ въ наслъдство государству великольнную коллекцію предметовъ искусства и старинныхъ картинъ, а также коллекцію произведеній импресленистовъ, по тавивъ условіемъ, чтобъ объ эти коллекціи были нераздельны. Онъ такимъ способомъ хотель навязать музеямъ произве-





денія своихъ друзей и отомстить за несправедливое невниманіе къ нимъ. Такъ какъ Лувръ непремѣнно хотѣлъ воспользоваться старинней частью завъщаня, то правительство принуждено было принять его все цъликомъ, несмотря на протестъ представителей академій, возставшихъ противъ принятія части завѣщанія, заключавшей въ себь современныя произведения. При этомъ обнаружилось, до какой степени могла дойти ненависть оффиціальныхъ художниковъ къ импрессиенистамъ. Группа академиковъ, профессоровъ Школы Изящныхъ Изкусствъ, грозила министру, что они всъ уйдутъ въ отставку. "Мы не можемь", пизали они вь газетахь, "продолжать при годавание искусства, законы котораго, разумьется, мы знаемъ, съ тон минуты, когда правительство приметъ въ свои музеи-гдъ ученики могутъ ихъ видъть-произведения, представляющия полное отрицание того, чему мы ихъ обучаемъ". Въ печати послъ этого возникли страстные сперы, но министръ вполнъ разумно отвътилъ, что, плохъ ли, хорошъ ли импресстонизмъ, но онъ возбудилъ уже къ себі, выиманіе публики, а государство обязано принимать безпристрастно работы, явияющияся представителями известнаго движиния вы искусствы публика сама сумьсть разобраться; роль правительства не должна заключаться въ темъ, чтобы оказывать давление на общество, показывая ему живопись лишь извъстнаго направления. Правительство должно оставаться нейгральнымь, предоставивъ ист. рін судь въ этемъ вопрось. Благодаря этому ловкому отныту акаденики - самымъ ярымь изъ которыхъ былъ Жеромъ ръшились осталься на свихъ мъстахъ. Подобный же инцидентъ, правда, менње шумный, но такой же страннын-произошель во время принятля Люгсембургскимъ музеемъ пертрета матери Уистлера, шедевра, составляющаго теперь гордость музея, который ему сумъла нав тъ группа писателей и любителей искусствъ Трудно себъ представить, до какои степени ярости доходять оффиціальные живописцы въ отрицачни вавкъ принциповъ извой живописи, и если бы это завистло только отъ нихъ, то они не только никогда не пустили бы ни въ салоны, ни въ музеи служителей новаго искусства, но даже постарались бы создать имъ славу сумасшедшихъ, что лишило бы ихъ совершенно возможности существовать своимъ трудомъ.

Противъ воли принявъ коллекцю Кольеботта, администрація сділала все, что могла, чтобы помівстить ее въ самыя невозможныя условія Смотритель музея принужденъ былъ запихать картины въ маленькій, плохо освіщенный залъ, гді невозможно смотріть на нихъ съ необходимаго разстоянія, котораго требуетъ техника разложенныхъ тоновъ; офінціальная оппозиція дошла до такой мелочности въ борьбі противъ этого новаго искусства, что Люксембург-

скому музею отказано было даже въ кредитъ на рамы для картинъ коллекціи (такъ какъ нъкоторыя картины были безъ рамъ) и пришлось рамы взять на подержание изъ запасного хранилища Лувра. Тъмъ не менье коллекція остается прекрасной и интересной. Она не представляетъ импресстонизма во всемъ его блескъ, потому что картины, вошедшія въ ея составъ, были куплены Кольеботтомъ въ то время, когда друзья его еще далеко не достигли полнаго расцывта своихъ силъ. Но по краинеи мъръ мы находимъ въ коллекци много прекрасныхъ произведеніи. Ренуаръ чудесно представленъ тамъ однимъ изъ своихъ шедевровъ, садомъ "Moulin de la Galette", Догазъ насчитываетъ семь прекрасныхъ пастелей, Моне—ивсколько пензажей высокаго стиля, Сислей и Писарро одни только представлены очень невыгодно. Также можно пожальть, что Мане фигурируетъ въ галлерев только однимъ этюдомъ своей первои темной манеры, "Балкономъ", не причадлежащимъ къ числу его лучшихъ картинъ, и знаменитой "Олимпей", имъющей скоръе историческое, чъмъ художественное значеніе. Отдъльно была пріобрътена музеемъ картина Берты Моризо "Молодая дъвушка въ бальномъ платьь", чудесное произведение, и вжное, граціозное, свъжее. На почетномъ мъсть въ музеь визить большая картина Фантена Латура, написанная въчесть Мане, гдъ послъдний изображенъ за мольбертомъ, окруженный своими друзьями; это произведение дъиствительно является эмблемой медленнаго трумфа импре сонизма и доставляетъ нъкоторое удовлетворение за окизанную ему большую несправедливость.

Вь этои картинь какь разъ изображенъ и моледой художникъ Базиль, ученикъ и другь Мане, убитый въ 1870 году, заслуживающий упоминания. Послъ него осталось излюлько картинъ, въ которыхъ блещетъ талантъ 1), и онъ несомненно былъ бы причисленъ къ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ современныхъ художниксвъ.

Мы кончимъ этотъ очень неполный перечень двумя замѣчательными пелчажи тами одинъ изъ нихъ. Альфредъ Лебуръ, обладающи удивительно мягкимъ и поэтичнымъ колоритомъ, съ необыкновенно иѣжными синими и зелеными тонами, который заиметь видное мѣсто въ исторы импретслонизма. Другои—Эженъ Буденъ. Онъ не приняль технику Ки да Моне, но мы уже говорили о томъ, что подъ неяснымъ и негочнымъ терминомъ "импресстонизмъ" слѣдуетъ подразумѣвать группу художниковъ, обнаруживающихъ оригинальность въ

¹⁾ Этобенно интеретна "Молодзя дваушка, сидящая на фонф пензажа". Она пристем большое вичасть на вытазкѣ 1900 года и предтавляеть настоящій шедевръ.

изученій свъта и отдаляющихся отъ академическаго духа. Въ этомъ смысль Эжень Будень заслуживаеть одно изъ почетныхъ мьсть. Его картины будутъ гордостью даже наиболъе удачно составленныхъ галлерей. Это прекрасный живописецъ маринъ. Онъ съ несомивниымъ мастерствомъ сумвлъ передать сврыя воды Ла-Манша, надвигающуюся грозу, тяжелыя тучи, эфректы солнца, пронизывающаго сърыя облака. Его многочисленныя картины, написанныя въ портъ Гавра, полны глубокаго выраженія. Никто лучше не сумѣлъ нарисовать парусное судно, такь върно почувствевать подаждную его часть, струппировать мачты, выразить всю суетную двятельность порта, передать върное отношение паруса къ фону неба, текучесть спокойной воды, меланхоличность далей, легкую дрожь мелкой зыби, поднятой вътромъ, скользящимъ по поверхности моря. Буденъ-ученый художникъ, колористъ, живописецъ съраго тона. Онъ импресстонисть потому, что изгоняетъ ненужныя подробности, по тому, какъ онъ тонко понимаетъ рефлексы, по удивительниму чувству отношений, по смелости композиции, по способности непосредственно постигать природу, ощущать прозрачность воздуха; онъ иногда напоминаетъ Констебля и Коро. Буденъ написалъ огромное количество произведений, и ни одно изъ нихъ не можетъ быть назнано незначительнымъ. Онъ принадлежитъ къ числу художниковъ, которые не знаютъ громкой славы, но которые не умираютъ и имя которыхъ удерживается въ памяти избраннаго кружка, обезпечивающаго имъ будущность і). Гудена можно разсматривать, какъ одинокую фигуру, стоящую на рубежѣ классицизма и импресстонизма, что и служить, кснечно, причиной относительно небольшей извъстности художника. То же самое можно сказать отнесительно искуснаго и танкаго пензажиста Гервье, оставившаго такія интересныя картины, и относительно люнскаго акварелиста Равье, почти совствиь неизвъстнаго и между тъмь близко соприкасавшагося съ Монти челли и выхазавшаго изумительныя способности. Но приходится признать, что Будень ближе подходить къ импрессіонизму, чьмъ къ какой-нибудь другой группъ художниковъ, и его надо разематривать какъ второстепеннаго мастера чистъишаго французскаго происхожденія. Накснецъ, если вопросъ національности не позволяєть намъ долго останавливаться на одномъ изъ предшественниковъ, великомъ голландскомъ пензажисть Жэнкиндь, во взякомъ случав его имя должно быть упомянуто. Его акварельныя замътки были настоящимъ откровениемъ для нъкоторыхъ импрессионистовъ, которымъ восполь-

¹⁾ Эжень Будень родился въ Гарфлері въ 1824 году и умерь въ Довиллів 8 іюня 1898 года.

зовались Клодъ Моне и Берта Моризо, и многимъ молодымъ современнымъ живописцамъ служатъ цѣннымъ руководствомъ.

Мы не станемъ утверждать, что въ этой главъ указали на всъхъ живописцевъ, непосредственно зависящихъ отъ перваго импрессіонистическаго движения. Мы ограничились перечнемъ самыхъ значительныхъ, изъ которыхъ каждый вь отдъльности заслуживаетъ подробнаго изученія. Но мы будемъ считать себя удовлетворенными, если сумъли внушить любителямъ искусства должное уважение къ этой мужественной фалангь художниковъ, лучше всякихъ комментаріевъ доказавшихъ жизненнесть, оригинальность и логичность тео рій Мане, важность внесенныхъ имъ въ живопись понятій, въ свою очередь ясно доказавшихъ всю непригодность оффиціальнаго обученія. Далекіе отъ традицій и методовъ школы, эти художники обязаны самыми цѣнными своими знаніями, развитіемъ лучшихъ сторонъ своего таланта искреннему наблюденію надъ природой и свободъ сноего ума. Именно благодаря этому они будутъ считаться въ числъ дъятелей, способствовавшихъ развитно своего искусства. Они были горячими изслъдователями территоріи Франціи, особенно провинціи Иль-де-Франсъ, они были поэтами ся мягкаго неба, ся быстрыхъ водъ, ся тънистыхъ дорогь, листвы въ прозрачномъ полусумракъ, наивныхъ фермъ и цвътущихъ холмовъ. Они любиди французскую землю и изображали ее свъжо и искренно. Это дъйствительно наши живописцы, безъ примъси предвзятыхъ идей и теорій эстетики. Природа деревни вдохновила ихъ, и сни расположились тутъ же передъ нею съ желанимъ возсоздать еще не изгладившееся, живое впечатльние. воть почему ихъ искусство всегда будетъ молодо. Въ немъ нътъ ничего натянутаго, ничего холоднаго, оно отражаетъ світь и радость, и это даже одна изъ главныхъ и единственныхъ чертъ импресстонизма, эта чистосердечная радость краски, которая у са мыхъ роскошныхъ колористовъ, у Клода Лоррена, у Тернера и Монгичелли затемнялась заботой о стиль и декоративной композиции. Объ импрессионистахъ было сказано, что у нихъ "истетика от крытаго окна". И эта презрительная формула на самомъ дълъ 10воритъ о новой красоть. Не хватало воздуха въ живописи до ихъ прихода, съ ними стало легче дышать, въ нашемъ искусствъ появилась очаровательная легкость.

VIII.

Современные иллюстраторы, связанные съ импрессіонизмомъ: Раффаэлли, Анри Тулузъ-Лотрекъ, Ж. Л. Форенъ, Жюль Шере, Стейнленъ, Луи Легранъ, Поль Ренуардъ, Огюстъ Леперъ, Анри Ривьеръ.

VIII.

Однимъ изъ немаловажныхъ послѣдствій импрессіонизма была настоящая революція, преизведенная имъ въ иллюстраціи. Да и впольть естественно, что принципы импрессіонизма привели къ подобному явленію. Замѣна красоты пропорцій красотой характера должна была заставить художниковъ посмотрѣть на иплюстрацію съ новой точки зрѣнія, а такъ какъ импрессіонизмь въ живописи вытекаетъ изъ того же идейнаго переворота, которымъ былъ созданъ натуралистическій романъ и импрессіонистическая литература Флобера, Зола и Гонкуровъ, и, такъ какъ между этими людьми существовала тѣсная связь, и ихъ объединяла общая борьба, то естественно, что проникнутые духомъ современности взгляды Эдуарда Мане были скоро примѣнены къ иллюстрированно книгъ, описывавшихъ нравы и разаказывавшихъ о современныхъ событіяхъ.

Импрессіонисты сами не отдавали своихъ силь иллюстраціи, Ихъ дъятельность была направлена на то, чтобы поднять до уровня большой живописи сюжеты, казавшееся ранье достойными лишь размъровъ вишьетки, въ противоположность сценамъ, которыя П'кола считала благородными. Серію произведеній Мане и Дегаза можно разсматривать какъ восхитительныя иллюстраци къ романамъ Зола и Гонкуровъ. Это параллельное исканте современной психологической правды. Но у импресстонистовъ это исканте ограничилось картинами. Можно смъло предположить, что если бъ Мане и Дегазъ захотьли, то великольпно иллюстрировали бы нькоторые современные романы, а Ренуаръ могъ бы создать шедевръ, вдохновившись, напримъръ, такимъ произведениемъ какъ "Fêtes galantes", Верлена. Но мы находимъ только нъсколько рисунковъ, сочиненныхъ Мане для "Ворона", Эдгара По и "Полдня фавна" Малларме, кромъ того, еще нъсколько ръдкихъ обложекъ для мало интересныхъ сочиненій.

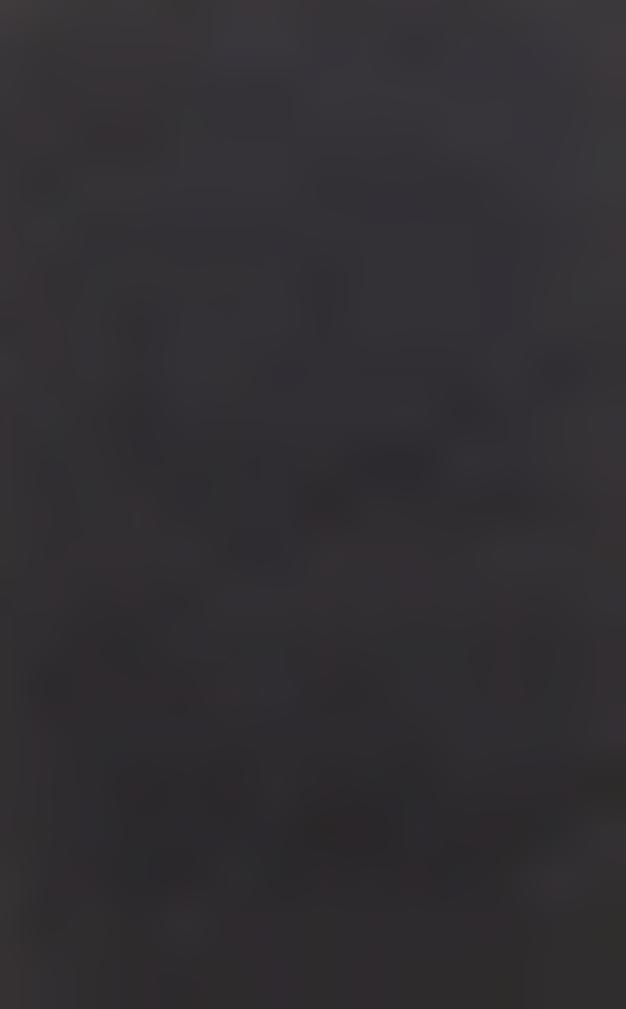
Но если импрессіонисты сами не захотѣли приложить своихъ рукъ къ интересному дѣлу современной иллюстраціи, то цѣлый ле-

гіонъ рисовальщиковъ вдохновился ихъ принципами. Одной изъ наиболье оригинальныхъ черть импрессіонизма было, конечно, реальное изображение сценъ, правдивое размѣщение ихъ на плоскости картины, что и послужило поводомъ для рисовальщиковъ къ революціонированію книжнаго дівла. Виньетка уже раньше насчитывала прекрасныхъ художниковъ во главъ съ Тони Іоганно и Селестеномъ Нантейлемъ, красивые и живые заглавные листы которыхъ находятся въ старихъ изданіяхъ Бальзака 1). Гентальныя творенія Оноре Домье, богатъншая фантазія Гаварни и Гревена предвъщали уже серьезный протесть чувства современности противъ академическаго духа, во многихъ пунктахь возвращаясь къ свободнымъ традиціямъ Эйзена, обоихъ Моро и Дебикура. Вь своихъ, полныхъ живого вдохновенія, аквареляхъ рисовальщикъ Константинъ Гизъ, другъ Боделера, уже въ 1845 году выказалъ ръдкую способность пониманія нервнаго изящества и знаніе выраженія, вполнъ соотвыствующія современнымъ взглядамъ. Импрессіонизмъ и откровенія японскихъ эстамповъ придали невъроятную силу этимъ непосредственнымъ наблюдениямъ. Отъ импрессионизма берутъ начало некоторыя характерныя черты новаго искусства. Импресстонизмъ, напримеръ, далъ смелость изображать въ иллюстрацияхъ фитуры перваго плана, наполовину сръзанныя полими рисунка, передавать перспективы съ высокимъ горизонгомъ, такъ что фигуры задняго плана кажутся какъ бы парящими въ воздухъ надъ голонами первопланныхъ, рисовать лидеи, какъ мы ихъ видимъ сверху изъ второго этажа, -- однимъ словомъ, передавать все, что представляется нашимъ глазамъ въ жизни, безъ скучной заботы о стиль, о красивомъ размыщении, которые настоятельно требуются академическими правилами, даже при изображении современной жизни. Дегазъ въ особенности далъ многочисленные примъры этого нововведенія въ композиціи. Одна изъ его пастелей знаменита по тому шуму, который она подняла она представляетъ сцену танцевъ въ оперь, видимую изъ оркестра. Ручка контрабаса поднимается посреди картины, переразывая ее въ вида большого чернаго силуэта. за которымъ мерцаютъ газовыя платья и огни. Подобное эрілище наблюдается каждый вечерь, а вывств съ тымъ, трудно было бы описать всю злобу и всв насмышки, вызнанныя этой, повидимому, вполнъ естественной смълостью 2). Современная илиюстрація должна была навлечь на себя еще много всякихъ насмъщекь!

¹⁾ Упомянемъ вск льзь прикрасныя работы Мерона, мало извістнаго Шиффара и вімоторые стрывки неровизот, но ин гда поблительна писку с на Доре,

⁴⁾ Другая пастель изображаеть опусках деля занавісь нь истії, балета; нанавісь переськаеть картину поперека и видны одні, голько и зи таколодов.





Намъ слъдуетъ прежде всего назвать четырехъ художниковъ, замъчательныхъ живописцевъ, которые прославили и возвеличили аваніе иллюстрагора. Это званіе, столь презираемое оффиціальными живописцами, всего болъе доставило имъ право на извъстность. Они сумъли вернуть иллюстраторамъ заслуженныя ими уважение и славу, а также внести въ иллюстрацію самыя серьезныя требованія, предъявляемыя въ живописи. Изъ числа этихъ четырехъ иллюстраторовъ, первымъ по времени, былъ Раффарлли, начавши въ 1875 году съ замѣчагельныхъ, очень живописныхъ цвѣтныхъ иллюстрацій въразличныхъ сборникахъ. Онъ далъ прекрасную серію "Парижскихъ типовъ" въ альбомъ и серю офортовъ, сопронождавшихъ текстъ Гюнеманса, описывавшаго любопытную рачку Ла-Бьевръ, которая проникаетъ въ Парижъ, безконечно извиваясь то подъ землею, то подъ открытымъ небомь, и служитъ кожевникамъ для промывантя кожь. Эта серія прекрасный образець современной иллюстрацій, За предълами книги вся живописная дъятельность Раффарлли сводится къ юмористическимъ и психологическимъ иллюстрациямъ нашего времени. Онъ писаль типы рабочихъ и мелкихъ буржуа, бъдняковъ и больныхъ въ госпиталяхъ, бродягь городскихъ предмѣсти, съ несравненнемъ умомъ и правдивостък. Онъ сумълъ быть поэтомъ бользнетворныхъ и загрязненнихъ угслковъ, прилегающихъ къ городу; онъ передалъ ихъ анемичную прелесть, неясныя перспективы домовъ, оградъ, палисадниковъ, дыма, струящагося изъ трубъ на меланх эличномъ фоль дождливаго неба. Съ проніей, но безъ всякой горечи отмѣтиль онь неловкость движении рабочаго въ правдничномъ нарядъ и смъщния фигуры мелкихъ буржуа, создавъ изь этихь типсвь дъиствительно интересную съ соцюлогической точки арыня галлерею. Рафрамли вызгавляль также парижскіе пейлажи, интересные по сильно выраженному въ нихъ свыту. Особонно удачно художникъ поредаетъ настроение прозрачнаго весенияго угра, съ его жемчужнымъ небомъ, бледнымъ светомъ и легкими тънями. Накснецъ, онъ докачалъ свое мастерство въ большихъ п фтретахь, написанныхъ вь свъжихь гармоніяхь и большей частью посвященныхъ и учению былаго во всевозможныхъ оттынкахъ. Если бы, какъ это неправильно думали, название импрессиониста дъиствительно обозначало художника, ограничивающагося только передачей получаемыхъ имъ вчечатльнии, то Рафраэлли именно былъ бы настоящимъ импресслонистомъ. Онъ скорфе внушаетъ, нежели пишетъ, Онь пользуется любопытной техникой часто онъ ссвсімъ не пишеть неба и даеть вибств съ твиъ полную иллючю его, разбрасывая по білому холсту ніскелько цвітныхъ мазковъ. Онъ имфеть пристрасие къ бълому и черному и пашетъ очень легко,

маленькими мазочками. Онъ прекрасный живописецъ по тому вфрному чувству отношеній, которымъ онъ обладаетъ; но его болѣе всего интересуетъ психологія выраженія. Онъ намѣчаетъ это выраженіе такой бѣглой кистью, что хочется сказать, что онъ пишетъ кистью, будто перомъ. Онъ также прекрасный аквафортистъ и оригинальный скульпторъ. Кромѣ того, онъ съ большимъ талантомъ заботится объ обновленіи самаго матеріала живописи. Раффаэлли, искусный художникъ и продуктивный работникъ, онъ тонкій и вмѣстѣ добродушный наблюдатель жизни маленькихъ людей, что не мѣшаетъ ему однако, при желаніи, писать очень серьезно, доказательствомъ чего служитъ его большой портретъ Клемансо, говорящаго передъ публичнымъ собраніемъ, въ шумномъ залѣ; выраженіе лицъ нѣсколькихъ сотъ людей, находящихся въ залѣ, передано съ безподобнымъ вдохновеніемъ и увлеченіемъ.

Анри де Тулузъ-Лотрекъ, умершій недавно сумасшедшимъ, оставилъ по себъ значительное число произведеній. Природа безжалостно насмъялась надъ этимъ человъкомъ, отпрыскомъ одного изъ знативницихъ домовъ Франции, надъливъ его организмомъ болваненнаго карлика, которыи, повидимому, находилъ какое то горькое удовольствіе въ изучени современныхъ пороковъ. Сь глубокой правдивостью изображалъ онъ сцены ка е концертовъ и притоны публичной женщины; никто лучше его не сумълъ передать и пороки, и горе того созданія, жизнь котораго по грустной ироніи называется веселой жизнью Лотрекъ показалъ искусственность красоты нарумяненных в лицъ, всю вульгарность типа куртизанокъ, вышедшихь изъ народа, ихъ грубыя замашки, безпорядокъ и неряшли вость помъщени этихъ женщинъ, всю изнанку обстановки ихъ существан я. О Лотрекь говорили, что онь любить безобразіе; въ СУЩИ СТИ ОНЪ НЕ преувеличивалъ, онъ только властно осуждалъ то, чт. видълъ. Но его страшная проницательность прослыла за карикатурность. Этотъ грустный психологъ быль большимь живописцемъ, онъ любилъ наряжать въ розовое платье самыя грубия, самыя вульгарныя созданья, которыхъ онъ писаль такими, какими ихь встры ають въ разныхъ кабачкахъ и кафе-концертахъ, находя удовольстве вы контрасть между свъжими тонами и помятыми лицами, носящими слъды порока и бъдности. На Логрека оказали сильное вліяніе японцы и Дегазъ. Отъ первыхъ онъ заимствоваль ч/вство декоративнаго орнамента, несжиданность группировки, отъ последняго искусный рисунокъ, выразительный въ широкихъ обобщен.яхъ, и можно сказать, что часто ученикъ быль достоннъ своихъ учителей. Можно пожалъть, что Лотрекъ такъ ограничилъ свои и Следенія и направиль свои удивительныя способности на изученіе

небольшого парижскаго мірка—очень спеціальнаго. Но при видѣ его произведеній, признаешь большое знаніе, умъ и высокій стиль въ его искусствѣ. Его подпись встрѣчается еще подъ нѣсколькими прекрасными афишами, одна изъ нихъ—знаменитая "Вгиапі" - представляетъ шедевръ этого жанра.

Глубокое вліяніе Дегаза видно также и на Ж. Л. Форенъ, который прюбраль измастность своен огромной серьей рисунковъ въ разныхъ иллюстрированныхъ листкахъ. Рисунки эти столько же замъчательны сами по себъ, сколько по грустному и сатирическому духу ихъ содержанія. Они забавны и вмѣстѣ съ тѣмъ значительны и дають описание недостатковь буржуазии. Менье удачны рисунки, касающиеся политическаго міра, на который, немного опьяненный успѣхомъ, Форенъ думалъ оказать вліяніе, бичуя парламентарный режимъ. Нервность рисунка Форена совмъщается съ глубокимъ знаніемъ; каждля черта полна огня и поразительной силы Форенъ также очень талантливый живописець. Въ его живописи, менъе извъстной, чъмъ его рисунки, еще сильные отражается стиль и вияніс его учителя Дегаза. Обыкновенно это сцены за кулисами или въ ночныхъ ресторанахъ, сцены, въ которыхъ карикатурные типы написаны съ большой силой. Но они уме кленно шаржированы, въ нихъ нать того чувства меры, нать и того иронического правдоподобія, которое придаетъ такую силу и такую ціну этюдамъ Дегаза. Тъмъ не менъе картины Форена представляютъ изъ себя очень значительныя и дъиствительно интересныя произведенія. Изъ всего современнаго ему пэкэл!н'я онъ несомн!нно самый интерссный иллюстраторъ журналовъ. Его разлинтанное на временный успіхъ искусство ближе всего подходить къ большой живописи. Онь также принадлежить къ числу людей, болье всего способстновавшихъ преобразованію иллюстраціи въ современной печати.

Жюль Шере заняль видное и блестящее положение въ современномъ искусствъ. Онъ сначала биль рабонимъ литографамъ и долго жилъ въ Лондонъ. Въ 1870 году появились первая афаци Пере въ трехъ тонахъ, черномъ, бъл мъ и красномъ; тогда это были единственныя краски, употреблявшляся въ литографии. Малопо-малу онъ усовершенствоваль это искусство, нашелъ возможность присоединить и другіе тана и перевести ихъ на литографскій камень. Онъ вернулся во Францю, основалъ маленькую мастерскую и постепенно довелъ искусство афиши до той изумительной высоты, которой оно теперь достигло. Въ то же время Шере рисовалъ, писалъ и самъ сечинялъ оригиналы для сваихъ афишъ Къ 1838 году его имя стало знаменитымъ, но онъ не переставалъ расти. Нъсколько писателей, въ особенности велики критикъ Режеръ Максъ и романистъ Гюисмансъ привътствовали въ лицъ Шере большого и оригинальнаго художника, такъ же какъ и искуснаго техника. Съ тъхъ поръ онъ сталъ выставлять декоративныя работы, пастели и рисунки, выдвигающіе его въ ряды первоклассныхъ художниковъ. Шере всемірно извъстенъ.

Типъ парижанки, имъ созданный, и разноцвътныя гармони его произведеній никогда не забудутся. Ему принадлежитъ слава изобрътения всъхъ видовъ художественныхъ афишъ этого праздника для глазъ, этого уличнаго искусства, такого поразительнаго теперь, а недавно еще томившагося на изобрьтеніяхъ скучныхъ и безцвътныхъ торговыхъ рекламъ. Онъ былъ вдохновителемъ и главнымъ дъятелемъ огромнаго движенія; ему подражали, его конировали, пародировали, но онъ останется нег.одражаемымъ. Ему удалось воспроизвести литографическимь путемъ на бума: ъ, пастели и гуаши, въ которыхъ его фантазія осльпительнаго колориста соединяла самые трудные оттанки. У Шере мы находимъ всв принципы импрессіонизма: отраженные свыта, окрашенныя тыни, рефлексы дополнительныхы цвытовь, примынявппеся имъ съ мастерской увъренностью и очаровательные по красотъ. Эго -декоративный импрессіонизмъ, превссходно понятый, и этотъ простои дълатель афишь, бывшій въ пренебреженій у живописцевь, показаль себя равинив самымъ великимъ изъ нихъ: онъ превратиль улицу съ ея свободнымъ свътомъ въ настоящи Салонъ, въ которомъ произведенія его позна зи славу. Когда этоть черезчуръ скромный художникъ ръшился показать свои картины и рисунки, это было настоящимъ откровеніемъ. Самые значительные пастелисты тон эпохи, изумленные, любовались его эрудицей, его глубокимъ знакомствомъ съ техникои, безконечными "tours de force", кь которомъ онъ прибътаетъ, скрывая ихъ подъ маской игривой грици.

Нашлись здравомыслящее люди, поручившее ему и всколько большихъ стънныхъ декорация 1), въ которыхъ онъ развернуль гамму своихъ блестящихъ красокъ и проявилъ свои умъ, свою фантазию, свое искусство грезъ. Гармоніи Шере остаются секретомъ; онъ примъняетъ ихъ для изображенія дъйствующихъ лицъ итальянской комелія, брошенныхъ съ какимъ-то бъщенымъ увлечениемъ на огненным фонъ неба, освъщенный бенгальскими огнями феерическаго карнавала; онъ соединяетъ самымъ необыкновеннымъ образомъ реальныя движенія съ самой произвольной фантавлей. Шере также сумълъ доказать въ прекрасной серій сангвинъ свое ученое про-

¹⁾ Ежила бар на В да яв Эв анб и одинь заль бъщарижскомъ Н бел в Vide.

исхожденіе: онъ идетъ отъ Ватто, Буше и Фрагонара, это—настоящій французъ чистъишей расы. Уже переставъ любоваться граціей и счастливымъ подъемомъ воображенія въ этихъ произведеніяхъ, мы остаемся удивленными той серьезной и увъренной техникой, на которой построены эти декоративныя работы, на первый взглядъ кажущіяся импровизаціей. Искусство Шере—это улыбка импрессіонизма и наилучшее доказательство декоративной логики этого искусства.

Вотъ четыре большихъ, заслуженныхъ художника, создавшіе переходъ отъ импрессіонистической живописи къ импрессіонистической иллюстраціи; слъдовало бы поставить Тулуза-Лотрека отдъльно, такъ какъ онъ былъ значительно моложе, но его дъятельность черезчуръ тъсно связана съ дъятельностью Дегаза, чтобъ принимать въ расчетъ разницу лътъ. Онъ съ 1887 года по 1900 годъ создалъ рядъ произведений, которыя кажутся исполненными лѣтъ на пятнадцать раньше. Въ слъдующей главъ мы изучимъ его товарищей неоимпрессіонистовъ, а теперь поговоримъ о нѣкоторыхъ иллюстраторахъ, которые были старше его. Первый изъ нихъ по времени граверъ Анри Герардъ, умершій пять літть тому назадъ. Онъ женился на Евъ Гонзалесъ и былъ другомъ Мане, многія изъ произведеній котораго были имъ гравированы. Это былъ художникъ съ сильнымъ и оригинальнымъ талантомъ, съ успъхомъ занимавшися также порогравюрой и находившися подъ счастливымъ вліяніемъ японскихъ эстамповъ. Его офорты заслуживаютъ лучшихъ месть въ папкахъ хорошихъ коллекціонеровъ: они сильны и широки. Граверъ Феликсъ Бюо былъ деликатнымъ художникомъ, колористомъ чернаго и бълаго: его парижскія сцены останутся прелестными произведеніями. Къ импрессіонистамъ также причислять живописца, акварелиста и рисовальщика Дангэля Вьержа, несмотря на его испанское происхождение. Его иллюстрации обнаруживаютъ въ немъ великаго художника, онъ изумительны по темпераменту, по краскамъ, по жизненности, и великіе принципы импрессіонизма осуществляются въ нихъ. Но вотъ еще четыре другихъ перворазрядныхъ иллюстратора: Стейнленъ, Луи Легранъ, Поль Ренуардъ 1) и Огюстъ Леперъ.

Стейнленъ творитъ очень много. Онъ особенно замѣчателенъ по своимъ иллюстраціямъ. Тѣ, что онъ сдѣлалъ для тома пѣсенъ Аристида Брюана "На улицѣ", можно назвать шедеврами. Въ нихъ мы находимъ настоящія сокровища ума, любознательности и знанія. Въ нихъ трепещетъ душа простого народа, выражается съ интен-

¹⁾ Мы принимаемъ правописаніе "Поль Ренуардъ" (Paul Rev. mard) въ стличіе отъ Огюста Ренуара (Auguste Renorr), (Ред.),

сивной правдой въ ея суровомъ протестѣ, съ ея проникновенной философіей. Стейнленъ также создалъ прекрасныя афици, кразивыя пастели, литографіи несомнѣннаго техническаго достоинства и очень краснорѣчивые рисунки на политическія темы. Нельзя сказать, чтобы онъ былъ импрессіонистомъ въ буквальномъ смыслѣ слова: онъ окрашиваетъ свои работы однотонными заливками, скорѣе, какъ эстампный мастеръ, чѣмъ, какъ живописецъ, но на немъ все-таки чувствуется отпечатокъ Дегаза, и онъ одинъ изъ тѣхъ, которые лучше всего деказываютъ, что безъ импрессіонизма они не были бы тѣмъ, чѣмъ стали теперь.

То же самое можно сказать и относительно Лун Леграна, ученика Ропса, аквафортиста, обладающаго изумительными знаніями, рисовальщика съ острымъ взглядомъ, живописца, любопытнаго по характеру своего творчества, на многих в пунктах в опередившаго художниковь нашихъ дней. Луи Легранъ также показывлетъ, насколько примъръ Мане и Дегаза преобразилъ иллюстрацію, отвративъ художниковь отъ давно пережитыхъ законовь и указавъ имъ дорогу къ правдъ и къ свободному психологическому изученю. Легранъ весь проникнуть Мане и Дегазомъ, не будучи вонсе похожимъ на нихъ, не забудемъ, что рядомъ съ обновлениемъ техники (разложение тоновь, изучение дополнительных в пвытовы), импрессіонизмы принесы повые пріемы композицій, реальное в ниманье характера, большую снободу въ виборъ сюжета. Въ этомъ смислъ самъ Ропеъ, несмотря на свои наклонности къ симвельниу, не могь бы быть причисленъ ни къ какой друген грусть, если голько не признать, что всякая классификация въ искусствъ безпелезна и негочна. Какъ бы то ни было, мы имъемъ цълые томы работъ самаго високаго качества, подписачныхъ именемъ Луи Леграна.

Пль Ренуардь ограничивался иллюстрированиемы журналовы, но читатели "Графики" знаюты сколько ума и знания оны вложиль вы нижь. Этоты мастерскый виртурать карандаша могы бы научить рисовать милихы членовы "Института"! Понимание жизни толиы, исихология типовы, о троумная и быстрая набля дательность, удиви тельная ловкость вы разрышении трудностей— воты ты качестна, которыя нельзя вы немы отрицать. На Ренуарды мы опять видимы примыры Дегаза и Мане. Его исключительная плодовитость способствуеты развитию еще большей силы его карандаша. Ришунки Ренуарда на разныя темы выставки 1900 года были, можеты быты, лучше всыхы остальныхы его произведеный. Вы числы этихы рисунковы былы ряды этюдовы, сдыланныхы сы первой платформы Эпфе левой башни, вы которыхы удивительно разрышались самыя трудныя перспективныя задачи, включавшия вы себя сцены такия жиз-

ненныя и прихотливыя, какъ будто онъ нарочно созданы, чтобъ поражать зрителя.

Наконецъ, слъдуетъ Огюстъ Леперъ Дебикуръ нашего времени. Онъ живописецъ, пастелистъ, граверъ по дереву, работающій съ 1870 года и завоевавший себъ первое мъсто среди французскихъ граверовъ. Трудно было бы перечислить всв тв книги, альбомы, покрышки, въ которыхъ проявилась фантазія его разца; въ особенности же Леперъ не знаетъ себъ равнаго въ гравюрахъ по дереву. Онъ не только извлекъ изъ нихъ шедевры, но еще страстно предался цели поднять это прекрасное искусство, составлявшее некогда лучшее украшение книгъ, и вернуть ему ту славу, которую затмили механические способы воспроизведения. Съ этой цѣлью Леперъ основаль нъсколько изданій, и подъ его руководствомъ выработались достоиные ученики, такъ что его слъдуетъ признать за учителя всего современнаго покольнія ксилографовъ, какъ Шере за безспорнаго творца художественной афиши. Главное цѣнное качество Лепера - сила. Кажется, будто онъ открылъ секретъ иконописцевъ среднихъ въковъ, какъ ръзать по дереву, какъ придать нужную глубину чернымъ заливкамъ и добиться цылом гаммы полутоновъ. Возстановилъ онъ и умъніе связать гравированный рисунокъ со шрифтомъ и сделать изъ гравюры, такъ сказать, украшение и декоративное продолжение текста. Леперъ граверъ по дереву, съ которымъ никто вь настоящее время не можетъ сравняться, по замыслу это художникь совершенно особенный. Онъ отличается своимъ умъньемъ компановать и выражать жизнь, оживленте, душу улицъ и живописность толпы народа; въ этомъ онъ сильно вдохновляется примъромъ Мане, затъмъ, восходя къ настоящей традиции. примъромъ Гиза, Дебикура, Моро младшаго, и Габриля Сентъ-Обеча. Это настоящій реалисть чисто-французскаго происхождентя, ничъмь не обязанный академизму и его формуламъ.

Разумѣется нельзя било бы причислить къ импрессионизму все, что борется противъ Академии, и между этими двумя лагерями найдется мѣсто для цѣлой толпы интересныхъ художниковъ. Мы не впадемъ въ обычный предразсудокъ школы, утверждая съ своей стороны, что внѣ импрессионизма нѣтъ спасения, и мы уже имѣли случай не разъ заявить, что въ основѣ импрессионизма лежитъ извѣстное ядро принциповъ, приложение и влияние которыхъ настолько широки, что имъ трудно найти границы. Во всякомъ случаѣ остается вполнѣ доказаннымъ, что движение это имѣло самое сильное влияние на современную иллюстрацию иногда своими красками, иногда же просто широкой свободой своихъ идей. Одни нашли въ немъ прямой урокъ, другіе— примѣръ, которому можно слѣдовать; одни встрѣмой урокъ, другіе— примѣръ, которому можно слѣдовать; одни встрѣмой урокъ, другіе— примѣръ, которому можно слѣдовать; одни встрѣ-

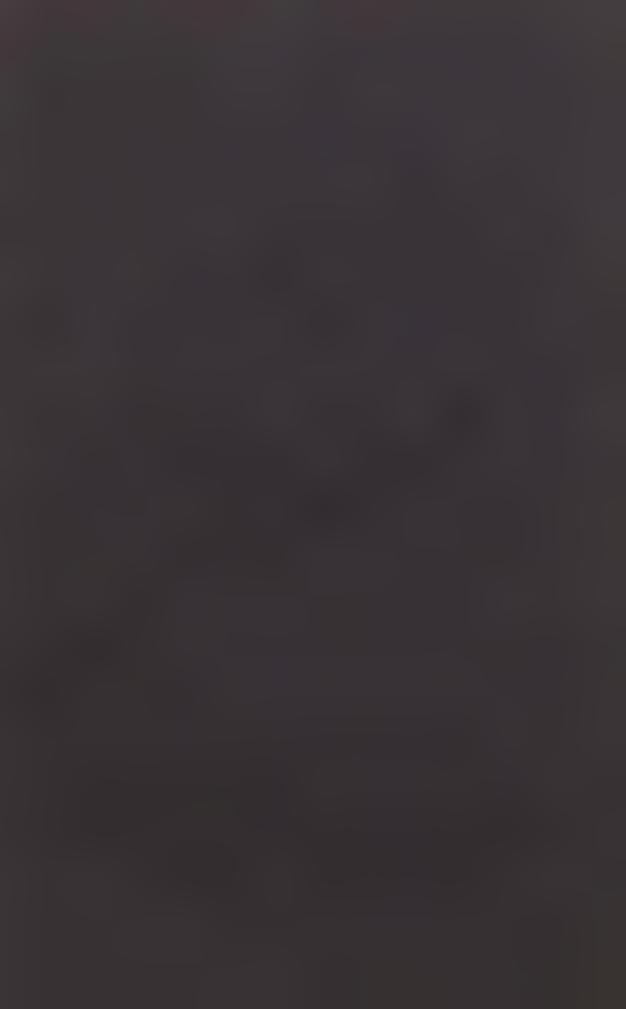
тили въ немъ технику, которая имъ нравилась, другіе заимствовали только нѣкоторыя стороны его. Это относится, напримѣръ, къ Леграну, Стейнлену, Ренуарду, также къ литографу ОдилонуРедону, который употребляетъ отношенія Мане, и пользуется въ своихъ странныхъ пастеляхъ гармоніями Дегаза и Ренуара, примѣняя ихъ къ выраженію своихъ сновъ, мечтаній и галлюцинацій, къ своему символическому искусству, совершенно чуждому реализма этихъ выше названныхъ художниковъ,

Наконецъ, акварелистъ Анри Ривьеръ гораздо мен ве извъстныи, чъмъ онъ того заслуживаетъ, принадлежитъ къ числу лицъ наиболъе совершенно примънявшихъ принципъ импрессіснизма къ декоративному эстампу. Онъ выпустилъ въ свътъ дешевыя стънныя картины, напечатанныя въ краскахъ и предназначенныя для украшенія жилищъ простого нареда. Въ этихъ эстампахъ грандіозные пеизажные мотивы переданы съ широкой упрощенностью, которая развивается, -- странное совпадение! -- съ однои стороны, подъ вліяніемъ декоративныхъ пеизажей Пювиса де Шаванна, съ другой -кропотливыхъ японскихъ эстамповъ. Искусный и своеобразный, поэтичный пейзажисть Ривьерь не импрессіонисть въ точномъ значени слова; онъ не разлагаетъ тоновъ, но скоръе растворяетъ ихъ въ очень тонкихъ смъщеніяхъ, какъ это ділаютъ японцы. Вибсть съ тъмъ, смотря на его произведения, мы невольно думаемъ о всемъ неожиданномъ и своб дномъ, что внесъ импресстонизмъ въ современное, искусство.

Всякии, даже мало свълущии человъкъ можетъ убъдиться, перелистывая иллыстрированный журналь или книгу, что тридцать льтъ
тому назадъ не умъли такъ размъстить фигуры, передать снободный жесть, такъ умно и ясно схватить быстро бъгущую жизнь,
этоть рядъ гравюръ и набросковъ совершенно не похожъ на то, что
бъго раньше. Эти произведения уже не имъютъ торжественно клас
сическа, о вида прежнихъ рисунковъ. Струя смълой самобытности
коснулась ихъ. Вполнъ доказано, что если бы Моррись, Россетти и
Кренъ не внесли своихъ взглядовъ въ англискую иликстрацю, то
она не представляла бы изъ себя того, что мы видимъ теперь, а
между тъмъ многе талантливые англичане только отдаленно напоминаютъ этихъ иниціаторовъ.

Въ такои же степени импрессіонизмъ, по нашему мивню, заслуживаеть особенной благедарности со стороны талантливыхъ людей, которые вдохновлялись не столько его принципами, сколько его горячимъ протестомъ противъ избитыхъ формулъ. Они нашли необходимую для успъха своего дъла энергю въ примъръ импрессіонистовъ, которые въ продолжение двадцати лътъ боролись съ





господствомъ рутинныхъ взглядовъ, казавшихся невыблемыми. Даже у художниковъ, далекихъ отъ взгляда и колорита Мане и Дегаза. Моне и Ренуара, мы находимъ, ясно выраженное стремление вернуться къ сюжетамъ и стилю завъщаннымъ настоящими національными традиціями Въ этомъ заключается одно изъ самыхъ серьезныхъ благодъяній, оказанныхъ импрессіонизмомъ искусству, которое иначе застыло бы на изучени каноническихъ законовъ въчнои красоты и, изъ боязни отступить отъ нихъ, стало бы безплоднымъ.

IX.

Нео-импрессіонизмъ и теорія пуантиллизма: Жоржъ Сейра, Поль Синьякъ, Морисъ Денисъ, Тео ванъ-Риссельбергь, Пьеръ Боннаръ, Эдуардъ Вюилларъ, Поль Гогенъ, Луи Анкетенъ.

Начало движенія, названнаго нео-импрессіонизмомъ, можно приблизительно отнести къ 1880 году. Это движение возникло непосредственно изъ перваго импресстонизма, въ средъ молодыхъ живописцевъ, поклонявшихся ему и рышившихъ развить еще дальше его хроматические принципы. Расцевтъ импресстонизма дъйствительно совпадалъ съ нъкоторыми научними трудами въ области оптики. Гельмгольцъ только что выпустилъ тогда свои труды объясняющие происхождение звуковъ и цвътовъ вибрацией эфиричкъ волнъ. Шеврель пошель тамъ же путемъ, опираясь въ своихъ удивит дъныхъ заключеніяхъ на анализъ солнечнаго спектра. Въ свою очередь оригинальный и замѣчательний по своему уму Шарль Анри занимался разрѣшеніемъ этихъ трудныхъ задачъ, связивая ихъ непосредственно съ эстетикой, чего не слъдать ни Гельмгельцъ, ни Шеврель. У Шарля Анри возникла мысль соглать соотношения между этои частью науки и законами живописи. Будучи другомъ и сколькихъ молодыхъ живописцевъ, онъ оказалъ на нихъ существенное вличне, доказавъ, что новой споссбъ видьть, вызванный исключительной чуткостью глаза Мане и Моне, можно научно провърить и установить точныя правила въ тои области, гдъ до сихъ поръ законы колорита создавались на основани индивидуальнаго возприятия. Въ то же время кригика, возникшая изъ теоріи Тэна, стремилась, какъ въ критическихъ статьяхъ, такъ и въ психологическомъ романъ сблизить области искусства и науки. Художники тоже поддались этой жаждъ точнаго опредъленія, которая, повыдимому, сильно занимала лидей науки приблизительно съ 1880 по 1889 г.

Ихъ поиски направлялись главнымъ образомъ на теорію дополнительныхъ цвѣтовъ и на точное установленіе законовъ взаимодѣиствія тоновъ, для которыхъ они хотіли составить нѣчто въ родѣ таблицъ. Жоржъ Сенра и Поль Синьякъ были главными дѣятелями въ этихъ исканіяхъ. Сенра умеръ въ моледыхъ годахъ, и нельзя не сожалѣть о преждевременной смерти художника, который сейшалъ

стать интереснымъ и создать видныя произведенія. Тѣ, которыя онъ оставилъ, указываютъ на умъ, который все основываетъ на теоріи и ничего не предоставляєть случаю: контура его доведены почти до строго геометрическихъ принциповъ, тона аккуратно разложены на основные цвъта. Его холсты скоръе образцы разсудочности, чъмъ произведенія вдохновенія или непосредственная передача видъннаго. Они указываютъ на любопытное желание Сейра дать импресстонизму научное и классическое основание. Та же идея преобладаетъ во всъхъ произведеніяхъ Поля Синьяка, написавшаго нъсколько портретовъ и много пейзажей. Этимъ двумъ живописцамъ обязанъ своимъ происхождениемъ пушитиллизмъ, т.-е. распредъление тоновъ по холсту не посредствомъ пятенъ, какъ въ картинахъ Моне, но посредствомъ крошечныхъ мазочковъ, которымъ придана сдинаковая величина и круглая форма для одинаковаго воздъйствія на сътчатую оболочку. Эти свътящияся точки распредълены по поверхности картины равномърно, безъ сгущений и уплотнения краски, тогда какъ у Моне краска болъе и менъе густая. Теорія дополнительныхъ тоновъ примънена систематично.

На эскизъ, сдъланномъ съ натуры, художникъ отмъчаетъ главныя отношенія тоновъ, затѣмъ приводитъ ихъ въ систематическій порядокъ уже на картинъ и соединяетъ ихъ посредствомъ разныхъ оттънковъ логически вытекающихъ изъ этихъ основныхъ тоновъ. Нео импресстонизмъ думаетъ такимъ способомъ добиться большей точности, чемъ та, которая получается въ зависимости отъ темперамента каждаго отдъльнаго художника, просто довърнвшагося свсей личной способности воспринимать. Въ принципъ върно, что такои пріемъ работы болье точенъ. Но онъ низводить картину до теоремы, исключая то, что составляетъ цънность и прелесть произведеній искусства, т.-е. именно прихоть, фантазію, непосредственность личнаго вдохновенія. Произведенія Сейра, Синьяка и ніжоторніхъ другихъ, которые точно слѣдовали правиламъ пуантиллизма, лишены жизни, неожиданностей и нъсколько утомляютъ глазъ. Однообразіе точекъ не вызываетъ впечатлънія связности, а главное, не даетъ чувствовать различе матеріала, даже если отношенія взяты вірно. Моне, повидимому, достигъ совершенства, примъняя методъ располагать мазки по направленію и по форм'в "плановъ", и это очевидно пріємъ самый естественный. Научный хроматизмъ заключаетъ въ себъ нъсколько положений, которыми искусству предстоитъ воспользоваться, но не прямымъ путемъ, а только какъ полезными свъдъніями для пониманія законовъ свъта передъ лицомъ природы. Пуантиллизмъ внесъ манеру, которая была бы очень полезной въ примѣненіи къ декоративной живописи, на которую смотрять съ

большого разстоянія, къ фризамъ и плафонамъ въ большихъ зданіяхъ. Въ этомъ случав онъ сводился бы къ принципу мозаики, преимущественно примвняемой къ искусству ствиной живописи.

Пуантиллисты въ настоящее время почти отбросили эту переходную теорію, которая, несмотря на неоспоримую талантливость ея послѣдователен, дала въ станковой живописи неудовлетворительные результаты. Рядомъ съ Сейра, у котораго есть прекрасные рисунки голаго тѣла, и Синьякомъ, декоративныя попытки котораго менѣе удачны, нежели его марины нѣжнаго тона, намъ слѣдуетъ назвать нѣсколько другихъ живописцевъ, придерживавшихся пуантиллистической техники 1), —Максимиліана Люса, Анри-Эдмонда Кросса, Анграна и въ Бельгіи— Моррена, Леммена, Верстрета, Вергейдена, Анну Бохъ, Тео ванъ-Риссельберга, но послѣдній почти парижанинъ. Его и Мориса Дениса можно назвать крупными талантами, хотя и на основаніи разныхъ заслугъ.

Морисъ Денисъ уже нъсколько лътъ какъ оставилъ пуантиллизмъ. Но у него этотъ процессъ никогда не соединялся съ общимъ характеромъ живописи его товарищей; у него всегда было очень своеобразное, архаическое понимание рисунка, которое можно отнести къ стилю иконописцевъ и Джіотто. Оно служило для выраженія католическихъ символовъ, которые онъ любилъ писать. Онъ вдохновляется стеклами готическихъ соборовъ и ихъ деревянной скульптурой и создаетъ декоративния фигуры съ ръзкоочерченными контурами, заполненными одногонной краской. Онъ упрощаетъ рисунокъ до послъдней возможности, и его мистическіе и наивные сюжеты "Благовъщенія", "Вечери", евангельскіе праздники — идутъ къ оригинальной манерѣ, къ этой умышленной упрощенности, о которой можно спорить, но которая указываетъ на несомнънную самобытность Дениса. Денисъ задушевенъ, нѣженъ, грацюзенъ; онъ декораторъ высокаго достоинства, его живопись какая-то смазанная, но оссбенно онъ чаруеть какъ утонченный колористъ. Его произведенія напоминають одновременно примитивныя произведенія Иль-де-Франса, прерафаэлитовъ и Пювиса-де-Шаванна. Его картины, выставляемыя теперь съ успфхомъ въ Салонахъ, послф интересныхъ дебютовъ у Независимыхъ, возбуждаютъ какъ полемику, такъ и симпати; онъ требують къ себъ внимания, какъ настоящия творения искусства. Къ сожалънию, Морисъ Денисъ нъсколько повторяется и упорно, довольно искусственно, подчиняетъ свои живописныя спо-

¹⁾ Для памяти слъдуетъ назвать Камилла Писарре, который пользовался этей техникой въ пред лжение нъсколькихъ літъ, но потомъ, повидимому, отказался отъ нея.

собности старинной манерѣ, но въ глазахъ большинства его заслуги велики. Недавняя его стѣнная живопись въ церкви Везине — одно изъ замѣчательнѣишихъ его произведеній по пониманію декоративныхъ требованій.

Тео ванъ-Риссельбергъ продолжаетъ пользоваться пуантиллистической манерой. Но это настолько одаренная натура, что, несмотря на примънение этон сухой, лишенной очарования техники, онъ всетаки проявляеть свой крупным талантъ. В:в его произведенія базируются на шир жомъ, умъломъ и живомъ рисункъ; краски его очень богаты. Ванъ - Риссельбергъ творитъ много и разнообразно; онъ писалъ напя фигуры, больше портреты, пеизажи съфигурами, марины, intérieur'ы, мертвую натуру, и во всемъ этомъ выказаль первоклассныя способности. Это живописецъ, влюбленный въ свътъ, который онь этігавляеть весело Играть на поверхности тьла, на цивтахъ и на материяхь, и вивоть съ тьиь это художникъ, обладающи стилемъ. Уже по однои прекрасной постановкъ и серьезной психологи его портретовь, въ особенности портретовъ поэта Эмиля Верхарна и Андре Жида, его можно считать самымъ значительнымъ живописцемь нео-импреслонизма, манеру когодаго онъ логически развиль, не впадля вь его ошибки. Онь поразительно передаеть пейзажи Голландій, бельгійскаго берега и Ривьеры. Кром'в того, онь выпускаеть замізчательныя афизий, создаеть нервные и трезвые оборты и ласкающе виды меря. Его марины - это окна, открытыя на радостини свыть, трактить ли онь ихъ въ бльдно-сърыхь тонахъ Съвернаго моря или въ геплыхъ зелотистыхъ и сапфировыхъ гармоніяхь Средиземнаго моря, Вань-Риссельбергъ никогда не выставляль въ салонахь; онъ показаль себя вь Брюссель и на парижокихъ выставкахъ Независимыхъ.

нистонь, кромь Дениса за его послідніе года. Пьерь Боннаръ въ сизихь міленькихъ холстахь въ японскомь ркусь, полныхъ энергій и очід ванія, въ капризныхъ литографіяхь и въ рисункахъ къ Верлену выжаваль себя нерівнимь, но привлекательнымъ художникомъ. Эдуардь Вюилларь интимисть ръдкато изящества, это одинъ изътьхъ, на скромность которыхъ приходится сътовать; обладая удивительноми дарованіями, которыя хотьлось бы видіть въ полномъ рісцвыт, они ограничивають свое творчество маленькими драгоцьными вещицами. Этоть художникъ живеть вывъ уединеній и пишеть очень мало; его подпись истрічается подъ картинами, изферажающими внутренность комнать, полными меланхолическаго изящества; общи тонь ихъ выдержанъ вь матынхъ краткахъ съ точностью и знанемъ первокласснаго мастера. Въ Бълиларъ от-





разилась душа Шардена. Къ сожалънію, его произведенія заключены въ нъсколькихъ частныхъ коллекціяхъ и остались неизвъстны публикъ. Къ той же группъ можно отнести Мориса Делькура, Франсиса Журдена и Рансона, который посвятилъ себя чисто декоративному искусству: обоямъ, коврамъ, вышивкамъ, Жоржа де-Фера, акварелиста, любителя странныхъ символовъ, одного изъ лучшихъ рисовальщиковъ въ новъйшемъ искусствъ Франціи и нъсколько тяжелаго, но одареннаго серьезными достоинствами, живописца и литографа Феликса Валлоттона. Изъ нихъ де-Феръ -- голландецъ, Валлоттонъ-швейцарецъ и ванъ-Риссельбергъ-бельгіецъ, но они основались во Франціи и слишкомъ тѣсно примкнули къ нео импрессіонистическому движенію, чтобы вопросъ о національности могъ служить препятствіемъ включенія и ихъ въ этотъ списокъ. Нельзя не упомянуть еще о двухъ ученикахъ Гюстава Моро, которые стали знаменитыми последователями импрессіонизма, сохранивъ все свои личныя особенности. Эженъ Мартель объщаетъ стать однимъ изъ лучшихъ живописцевъ interieur'а современнаго ему покольнія. Онъ глубоко чувствуетъ деревенскую жизнь и пишетъ пейзажи съ изумительной психологической силой; его мощный колоритъ роднитъ его съ Монтичелли, а рисунокъ съ Дегазомъ. Что же касается Симона Бюсси, который по примъру Альфонса Легро, находится на пути къ пріобрътенію завиднаго положенія въ Англіи, то его можно назвать художникомъ расы. Его пейзажи, его фигуры напоминають изящество и ръдкій колорить Уистлера вмъсть съ остротой характеристикъ Дегаза. Это-тонкій гармонизаторъ съ совершенно новымъ пониманіемъ; онъ несомнѣнно будетъ выдающимся художникомъ. Вмъстъ съ Анри ле-Сиданеромъ и Жакомъ Бланшъ, Симонъ Бюсси, конечно, наиболъе самобытный изъ этого молодого поколвнія интимистовъ; они удержали лучшіе принципы мастеровъ импрессіонизма для передачи своего психологическаго идеала, не имъющаго ничего общаго съ реализмомъ.

Внѣ этой серіи есть еще нѣсколько одиноко стоящихъ художниковъ, которыхъ трудно классифицировать. Очень еще молодые художники Лебаскъ, Лапрадъ и Шарль Геренъ въ теченіе трехъ лѣтъ выставляли на выставкѣ метенентивът, произведенія, достойнымъ образомъ отражающія вліянія Мане и Ренуара; отъ нихъ можно ожидать многаго. Пейзажисты постарше ихъ, Поль Воглеръ и Максимъ Мофра, получили извѣстность, благодаря цѣлой серіи очень сильныхъ пейзажей. Къ нимъ можно присоединить Анри Море, Альберта Андре, Жоржа д Эспанья и Виньона, точно также заслужившихъ тотъ успѣхъ, который уже начинаетъ выпадать на ихъ долю. Но между ними есть и болѣе старые. Въ нашемъ перечнѣ

следуеть еще отвести место живописку, окончившему свою несчастную жизнь самоубыствомъ, но обнаруживавшему чудное дарование: голландецъ по происхождению, но всегда работавший во Франции, Винцентъ ванъ-Гогъ оставилъ сильныя и интересныя произведения, въ которыхъ импрессиниямъ, кажется, достигъ границы своеи смълости, ценныя по наивной откровенности, по ожесточенной воле, съ которой живописецъ стремился выразить свои искрения чувства. Среди множества безцвътныхъ и неумълыхъ произведени ванъ-Гогъ оставиль и всколько двиствительно прекрасныхъ холстовъ. У него большое сходство съ Сезанномъ. Также можно установить сходство между Полемъ Гогеномъ, который билъ другомъ и отчасти учителемъ ванъ - Гога, и Сезаннимъ и Ренуаромъ. Пиль Гогенъ началъ писать суровые брегонскіе пейзажи съ могучимъ талантомъ, примьняя въ нихъ очень тонко пріемъ цвітныхъ пятень, созданая нізсколько глухія, но очень интересныя гармоніи. Затьмъ художникь совершилъ продолжительное путешествие на островъ Танти, и вернулся оттуда, измынивы свою манеру. Онъ привезы изъ этихъ странъ пейзажи съ фигурами, умышленно изображенными неумъло, почти первобытнымъ приемомъ. Живия существа обведены разкими контурами и написаны большими одноэбразными маяками на холсть грубомь, какъ ткань ковра. Многія его продзводенія отталкивають своей иконописной пестротой, грубестые, почти варыдрекимъ счоимъ видомъ. По испаня оприцать эси вныкь канствь Гогена вірныхь отношения, вкуса въ орчаниять, внечальных принитивней живетности! Въ общемъ Пель Гетенъ, обладающи сильнымъ худ жестьеннымъ темпераментомъ, въ своемъ отвращения къ виртуозителя, недостаточно и нялъ, что преувеличенная боязнь предвзятыхъ формуль можеть привести къ другои предваятести, къ притворной наивности, столь же опасной, какъ ложное знаніе.

Поль Гогень умерь въ августь 1903 г, пятидесяти слишкомъ льть на островь Ттити, куда онь возвратился навсегда. Онъ былъ несомнъннымъ художникомъ расті, прекрасно толковавшимъ свое искусство даже черезтуръ, можетъ быть, съ безнощадностью чистаго логика, дошедшаго въ своемъ отвращени къ неесте твенности моднаго искусства до кравняго преувеличен и грубой простоти. Итсколько льтъ тому назадъ въ Понтъ Авенъ онъ сгруппировалъ вокругъ себя востерженныхъ молодихъ людей, своихъ послъдователей, какъ Поль Серюзье, котораго плъняль его умъ Живнь его была гажелая. Это былъ человъкъ прекраснаго, катльнаго характера, который заслуживалъ лучшей участи и котораго критика въ булущемъ должна будетъ поставить рядомъ съ Сезанномъ. Его ученикъ Эмиль Бернаръ интересный писатель по вопросамъ искусства, у кото-

раго Люксембургскій музей пріобрѣлъ прекрасную картину на мотивъ востока, человѣкъ упорной воли и труда, много обѣщающій впереди. Но символическимъ стремленіямъ Гогена и Бернара вредитъ помимо ихъ воли черезчуръ сложный умъ, не согласующійся съ ихъ техническими качествами, и только, когда Гогенъ и Бернаръ хотягъ быть просто живописцами, они достигаютъ высшаго вдохновенія.

Изъ числа старшихъ живописцевъ настоящаго поколѣнія и преемниковъ импресстонизма можно поставить рядомъ съ Гогеномъ пейзажиста Армана Гильомена, которыи, хотя и не обладая тонкими качествами Сислея, написаль итсколько холстовъ достоиныхъ вицманія. Въ заключеніе этого черезчуръ краткаго перечня поговоримъ объ одномъ изъ самыхь одаренныхъ живописцевъ современной французской школы, Луи Анкетень. Это очень разносторонній таланть, могущество котораго неоспоримо. Онъ выступилъ среди нео-импрес стонистовъ, но уже былъ подъ вліяніемъ японцевъ и Дегаза. Какъ мы уже видъли, эти два вліянія преобладають у всей группы. Затъмъ Анкетенъ увлекся широтой и безподобной смълостью Мане и подписалъ своимъ именемъ серію портретовъ и этюдовъ, изъ когорыхъ нъкоторые почти достигаютъ высоты этого мастера. Эти вещи изумять критику, когда она будеть относиться къ современной живочиси спокоино и безпристрастно. Песлъ этихъ произведений Анкетенъ уступилъ своей бурнои приредь, которая влекла его къ декоративной живописи и проникся влияніемъ Рубенса, Іорданса и школы Фонтенебло. Онъ сталь писать театральныя занавъси, ми-ологическія сцены, въ которыхъ давалъ волю своей чувственной рантази, влюбленной въ языческую силу; но кажется, будто художникъ уклонился отъ своей настоящей дороги, когда онъ писалъ эти блестяцыя, но немного высокопарныя произведения, и недавно онъ вирнулся къ болье современной и чисто-импресстонистической живописи. Во всъхъ этихъ блужданіяхъ Анкетенъ растратилъ свой значительный талантъ, который правится своей энергіей, своимь пыломъ, блескомъ и искренностью. Его измънчивость, можеть быть, служить причиной его относительнаго неуспіха, она сбила сь толку публику; тъмъ не менъе въ нъкоторыхъ холстахъ этого мужественнаго и серьезнаго живописца, мы несомнънно видимъ счастливое продолжение Мане.

Мы думаемъ, что правильно резимируемъ наше безпристрастное мивніе по поводу нео-импресстонизма, если склжемъ, что въ немъ ивтъ достаточной связности и что въ оссбенности пуантиллизмъ завелъ живопись въ безвыходный тупикъ. Въ импресстонизмъ неправильно видъли слишкомъ исключительную цъль исканти въ об-

ласти техники. Теперь произошелъ счастливый переворотъ, приведшій насъ, послъ многихъ опытовъ (между прочимъ и неудачныхъ попытокъ символической живописи), къ прекрасной новъйшей школъ интимистовъ и къ новому пониманію живописи, которое внесъ въ Салонъ знаменитый и великій живописецъ Бенаръ, вдохновившій своимъ примъромъ избранный кружокъ живописцевъ. Мы однимъ только словомъ можемъ указать здъсь на ту значительную роль, которую сыгралъ Бенаръ: онъ доказалъ своимъ гентальнымъ искусствомъ, что импрессіонистическая наука о колорить приложима не только къ реализму, но и къ выраженію самыхъ возвышенныхъ мыслей, къ идеологической живописи, вдохновляемой современными духовными стремленіями. Онъ служить переходомь отъ импресстонизма къ будущему искусству; чистый французъ въ своихъ портретахъ и нагихъ фигурахъ, въ которыхъ продолжаетъ Ларжильера и Энгра, онъ могъ бы считаться искуснъйшимъ импрессіонистомъ уже по одному только изученію рефлексовъ и дополнительныхъ цвътовъ. Но онъ миновалъ эту фазу, и въ своихъ декоративныхъ произведеніяхъ съ какой-то своеобразной красотой достигъ психологической области въ своемъ искусствъ. Интимисты (Котте, Симонъ, Бланшъ, Геллеу, Менаръ, Вюсси, Лобръ, Ле-Сиданеръ, Вери, Прине, Эрнестъ Лоранъ) доказали, что и они пользовались импресстонизмомъ, но ушли въ совствить другомъ направленіи, стараясь передать душевныя эмоціи. Только недавно появившійся въ Салонахъ молодой человѣкъ, необыкновенно рано созрѣвший, Каро-Дельваль явно соединяетъ въ своихъ очень искусныхъ, хотя еще мало самобытныхъ, произведеніяхъ вліяніе Мане и Дегаза съ вліяніемъ Гойи.

Особенное значение имфетъ то, что сдфлалъ Анри Мартенъ. Съ самаго начала своей дъятельности этотъ очаровательный художникъ примънялъ импрессіонистическую технику для выраженія аллегорій и символовъ, точно такъ же какъ и для передачи природы; такимъ образомъ его дъятельность шла двумя параллельными путями Онъ писалъ большие холсты эмблематическаго характера, и рядомъ маленькіе, ум'вло и очаровательно передающіе родную деревню. двоякое творчество, реалистическое и идеалистическое, которому служитъ смълая техника, върная закону дополнительныхъ тоновъ, навлекло на Анри Мартена придирки жюри, теперь же привело его къ славъ. Послъднее его произведение, появившееся въ салонъ 1903 года, широкая солнечная композиція, примѣненная въ совершенствь къ стынному искусству, можеть считаться его шедевромъ и ръшительнымъ доказательствомъ приложимости импресстонизма къ живописи на большихъ поверхностяхъ. Передъ этой прекрасной картиной вспоминаешь о краскахъ Моне, о техникъ Писарго, такъ

же какъ и о глубокомъ чувствъ Милле и соблюденіи во всемъ мъры Пювиса де-Шаванна.

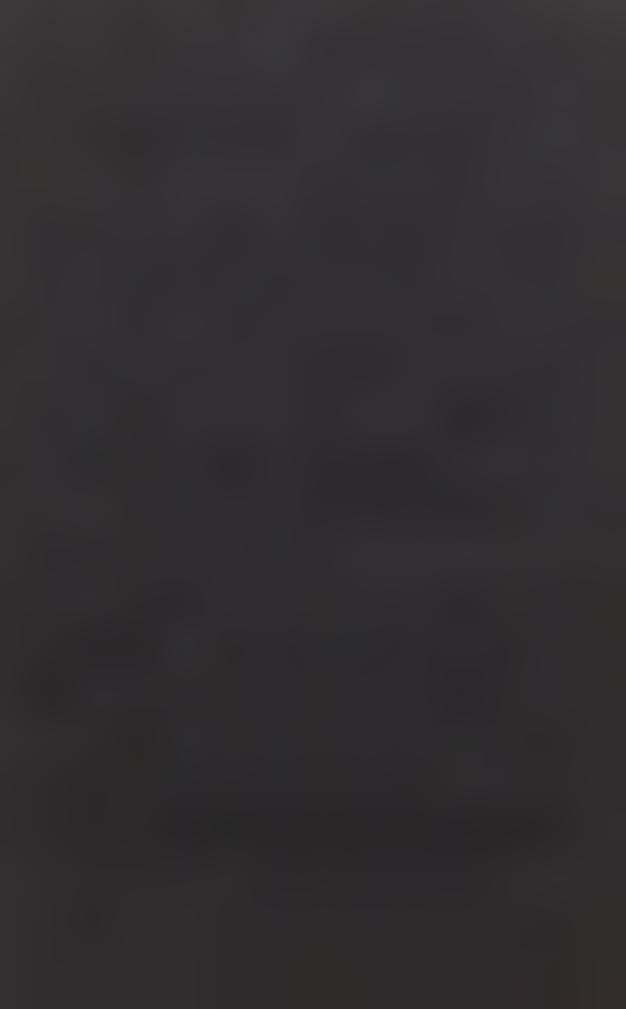
Да и самъ Пювисъ де-Шаваннъ, работавшій одновременно съ академиками и импрессіонистами, не сходясь ни съ тѣми, ни съ другими, былъ во многихъ отношеніяхъ, особенно въ своихъ свѣтлыхъ гармоніяхъ, возбудившихъ также много споровъ, однимъ изъ мастеровъ, которыми импрессіонисты никогда не перестанутъ восхищаться и котораго причислятъ къ иниціаторамъ своего движенія. Этотъ великій человѣкъ былъ гармонистомъ plein—air'a и не переставалъ выказывать активную симпатію импрессіонистическому движенію и даже нео-импрессіонистамъ, подобнымъ Морису Денису. Непрерывное усиліе избавиться отъ виртуозности и отъ слишкомъ большой заботы о самомъ процессѣ живописи, одновременно съ пріобрѣтеніемъ серьезныхъ знаній,—вотъ что отражается въ произведеніяхъ молодои французской школы, которая не считается болѣе съ академическимъ преподаваніемъ и чувствуетъ себя окончательно освобожденной. Это освобожденіе, Мане купилъ его цѣной своей жизни.

X.

Заслуги и недостатки импрессіонизма. Чьмъ мы ему обязаны; его вліяніе за границей; его мьсто въ исторіи французскаго искусства.







Вотъ въ ея цѣломъ а сколько интересныхъ подробностей мы по необходимости должны были пропустить—исторія этого великаго движенія независимости и вѣры. Его иниціаторъ умеръ, его мастера приближаются къ старости, увѣнчанные славон; оно вошло въ исторію нашего искусства; чѣмъ же послѣднее будетъ ему обязано?

Морально импресстонизмъ оказалъ огромную услугу всему искусству, открыто выступивъ противъ рутины, доказавъ, что группа независимыхъ творцовъ въ искусствъ способна обновить эстетику безъ всякой помощи казеннаго преподаванія. Импрессюннямъдобился успъха тамъ, гдъ большіе, но одинокіе ходужники потерпъли неудачу, потому что на его долю выпало счастье соединить целую группу людей, среди которыхъ четверо будутъ причислены къ великимъ французскимъ живописцамъ. Импресстонизмъ обладалъ всемъ, что побъждаетъ самое упорное сопротивление: плодовитостью, мужествомъ, извъстной оригинальностью. Онъ съумълъ почерпнуть силу въ уважени къ настоящимъ традиціямъ національнаго генія, которыя счастливо свътили ему и спасли его отъ грубыхъ ошибокъ. Наконецъ и это самое главное-импрессіонизмъ нанесъ неисцѣлимый ударъ академизму, вырвавъ у него престижъ преподаванія, который въ теченіе въковь тиранически тяготъль надъ молодыми художниками; онъ властно поднялъ руку на упорныи и опасный предразсудокъ, цълый рядъ шаблонныхъ понятіи, которыя отъ покольнія къ покольню, не принимая во вниманіе эволюціи въ нравахъ и умахъ. Онъ осмълился свободно протестовать противъ отжившаго идеала, который сводился къ безплодному подражанию старымъ мастерамъ, воображая, что чтитъ ихъ память; онъ отстранилъ отъ души французскаго художника всю массу псевдоклассическихъ правилъ, которыя задерживали ея развитіе, и государственная школа уже не оправится послъ этого смълаго нападенія, для котораго сплотилась вся молодежь. Нравственный принципъ импресстонизма былъ вполнъ здравъ и логиченъ, и вотъ почему ничто не могло помъшать его торжеству.

Теперь, когда прошло время полемики и преувеличенныхъ похваль, мы должны признать это движение за одно изъ самыхъ живучихъ между происходившими во Франціи, и наше мифие опирастоя теперь не на сочувствие къ протесту во имя принципа свободы искусства, а на доказательства, взятыя изъ фактовъ и творении Импрессионизмъ внесъ новое понимание теоріи красокъ, послідствія котсраго будуть огромны, и новое пониманіе психологіи и композиции. Онъ господствовалъ въ течение сорока лѣтъ и оказалъ вл'яние на два пскольнія, и это вліяние не только не ослабъваєть, но пределжаетъ кръпнуть. Онъ подарилъ артистическому міру пять или шесть художниковъ съ выдающимся темпераментомъ. Наконець, импресстонизмъ при помещи мужественнаго усилія вернулся къ первоначальному источнику национальнаго тенія. Это довольно богатый учеть его заслугамь передь будущимь, такъ что его почитатели могуть допустить законное обсуждение его недостатковъ и тіхъ кранностей, большинство которыхъ было вызвано несправедливымъ къ нему отношеніемъ.

Импрессиннямъ загратилъ половину своихъ силъ на то, чтобъ доказать своимъ противникамъ, что они заблуждаются, а другую половину на изобрътение новыхъ техните кихъ приемовъ. Не удивительно, что ему недостаеть духовной глубицы, и что онъ завъщалъ своимъ послъд вателямъ исполнение произведении созерцательныхъ и духовныхъ. Но эти люди не существовали бы безъ него.

Онъ принесъ натъ ульту, прую сивжато воздуха, ласковое прикосновение севещенися солнцемъ жизни. Онъ такъ подкупастъ, что начинаеть любить даже его недостатки: они дълають его болье человъчнемъ и болье доступнымь. Въ музеяхъ мы видимъ Conte совершениия произведения. Но самое совершенство ихъ дълееть ихъ какими-то дамекими и даегь впечатльние чего-то мертвагэ. Илмь остается молчать, въ нашемъ почтительномъ восхищения мы чувствуемь безполечность словь и нашен душь нечего кынимъ прибленть. Кто изъ насъ осмілинся бы прибленть что-нибудь свое кь Легнардо или Рембландту? Мы сметримь на нихъ съ благоговынемь и отходимь. Уперший получиль одно лишнее поклонение, но мы ничего не прибрани, крома разва ощущения своего безсилия, и п д бые в эхищение заключаеть вы себь что-то мистическое. Но изывает прав переда имплесстоннямсяв жився и братскии. Мы пр. С. д им ля къ двту импрестънистовь, еще полному грепета вчеразлей же ни; мы видимь блескь дарованы, во успоканваем и на какомы нибудь недоматкь. Мы видимы мь га, гдь чего-нибудь не хвагногь, мы чув тауома, въ макомь месть рука художника намьымла стр намърение, мы наслаждаемся безь нег дования предестью ошибки, которая сближаеть это произведен!е съ нашими собствен ными ¹).

Но въ особенности наслаждаемся мы радостью, свѣтомъ, потокомъ солнечныхъ лучей, которын такъ любятъ эти люди. Мы гуляемъ среди ихъ произведений какъ въ саду, залитомъ полуденнымь свѣтомъ. Хорошо имѣть у себя "Меланхолю» Дюрера; имѣть еще картину Кледа Моне значить обладать ульбкой изкуства. Можетъ быть, потому поэты-символисты поклонялись импрессионизму, вѣдь они явились послѣ этого движения, бывшаго товарищемъ по оружно реализма, котории они отрицали. Ихъ долженъ бы шоки онать выборъ простыхъ скжетовъ и стерату н.е импрессинима къ какому бы то ни било символизму. Но тни оцѣвили въ этой жизописи естественность, свѣтое веселье, первобитность, которыхъ не находили больше въ своей сложной душь.

Мы обязаны этимъ живописцамъ д р гой іран зузокой стран , которую они такъ любили и которая такъ щедр вдехи глипа ихъ, тъмъ, что они своей инициаливой и сопретивлениемъ рагришили престижь школы; и еще не настало рремя оцьицть по д стоинству эту услугу, оказанную взеи французской жив писи, с ъяснить встуг, какое эдорогое двяз виполивии эти мначьи анархи ты, к тог не, если вършть академикамъ, должне боли вистрине со развити бол родокъ вы искусство. Пронеслось дычание ситжего вездука. Подрести щее молодое покольнее взей стоей срудый адри и деятельностью деказываетъ, насколько обвинен е Сило пристрастно и ветправедливо: импресстонизмъ оживилъ цтту-гапоку, ничето не разрушля, кромъ шаблонности и никого не замавляль подражать себь. Помушеные было, но умбатно приманыл сь къ обстательствать Счо не натолкнулось на излую армию править, коттрия чилли бы дать ему накотору» продолжительность, и такимь образмы сно октоллось вреднымь точько темь, кто занамалея имь со нат ли. л. передовая прир ду по Мане и Ренуару. Ни сдно движене не преповідсвало лучие импрессионизма и крениет незави гм сть.

Технически импресслонизмы внесы полн е сбитвлене во в лю дахъ на живопись, замънивы краслу проприл краготою хорактера, а также тъмы, что нашелы спестбы в фаженя мыслямы и чувопвамы своего времени; не вы промы ли сакличает я тайна великихы пр изведени? Оны в а бизалы старкя традици, но пробъвиль кы нимы современную страницу. Ему мы гудомы бызаны цыльмы рядомы наблюдения по аналису сывта и совершенно сриги-

^{1,} Энерь любить фатьшиные и трихи" — сл. в Филицент, переданния Е нар мь

нальнымъ пониманіемъ рисунка. Нъсколько льть было потрачено незначительными художниками на то, чтобы подражать ему, и салоны, нъкогда загроможденные плохими подражаніями академикамъ, оказались заполоненными поддълками подъ импресстонистовъ. Было бы несправедливо упрекать въ этомъ последнихъ: они всей своей дъятельностью доказали, что ненавидятъ преподавание, и сами никогда не преподавали. Импрессіонизмъ опирается на неоспоримые оптическіе законы, но это не стиль и не пріемъ, которые могли бы въ свою очередь сдълаться шаблонными, и отъ этого искусства можно требовать примъровъ, но не рецептовъ. Лучшей стороной его ученія было какъ разъ побуждение художниковъ къ наибольшей независимости, къ горячимъ поискамъ своей самобытности. Импрессіоннямъ знаменуетъ собой паденіе духа школы и не создаетъ другон, которая скоро стала бы такой же скучной, какъ и первая. Тъмъ, кто пойметъ его, онъ покажется цъннымъ собраніемъ указаніи, и дъистиительно, молодое покольне почитаеть его разумно, безъ рабскаго подражанія.

Изъ всего этого не слъдуетъ, чтобъ у импрессіонизма не было недостатковь. Для того чтобъ уменьшить его значение, говорили, чтв заслуга его заключается въ интересной попыткъ, что онъ рождаетъ только благія нам'тренія, не создавь ничего совершеннаго. Но это не върно. Несомивнио, что Мане. Моне. Ренуаръ и Легазъ создали шедевры, которые не побладнають ни передъ однимъ изъ шедевровъ Лувра, и это можно даже сказать относительно ихъ менъе великихъ друзей. Но не омнънно также, что эти люди могли бы создать изчто лучшее, если бъ они не потратили большую часть своего времени на поиски, много силъ на волненія и раздражающую полемику, которая велась въ продолжение двадцати пяти лѣтъ. Иногда между реализмомъ и техникой импресстонизма возникали противорачія. Его реалистическое происхожденіе иногда придавало ему вульгарность. Часто импрессіонизмъ слишкомъ возвышенно трактоваль незначительные сюжеты и слишкомъ легко смотрыль на жизнь со стороны ея содержанія. Ему недоставало психологическихь обобщения (Дегазъ представляеть исключение). Онъ слищ комъ умышленно отрицалъ все, что заключается подъ кажущенся реальностью вселенной и стремился отдёлить живопись отъ идеологических в сторонъ, господствующих в надъ всеми искусствами. Изъ ненависти къ академическимъ аплегоріямъ, изъ предубѣжденія противъ символовъ, отвлеченностей и романтическихъ сценъ импресстонизмъ оставилъ безъ внимантя цълый рядъ иден; у него была склонность превгащать живописца прежде всего въ работника, Въ то время когда, импресстонизмъ только что появился, это было

нужно, теперь— нѣтъ, сами живописцы это понимаютъ. Наконецъ, импрессіонизмъ слишкомъ часто бывалъ поверхностнымъ даже въ полученіи эффектовъ, онъ уступалъ желанію поразить глазъ, играть тонами изъ любви къ виртуозности. Намъ часто бываетъ жаль видѣть великольпныя красочныя симфоніи, потраченныя на изображение лодочниковъ или уголка кофеини. Нашъ умъ сталъ настолько сложнымъ, что его уже не удовлетворяютъ эти простыя темы. Нельзя также отрицать, что бывали ненужныя крайности, недостатки въ композиціи и гармоніи.

Но было бы несправедливо относить къ недостаткамъ отсутствіе и вкоторых в положительных в качествъ, изгнанных в условіями самаго движенія Импрессіонизму было невозможно направить свои главныя силы на композицію, еще менъе на символическіе или вообще слишкомъ сложные сюжеты, самый смыслъ его существования заключался въ непосредственномъ отношени къ природъ. Крайности импресстонизма - необходимый противов всъ другимъ краиностямъ. Находились люди, пробовавшие оспаривать совершенство его техники. Говорили, что непріятныя, по самому виду своего матеріала, картины Моне скоро облупятся, вследствіе проникновенія пыли въ густой слои краски. Это не върно по отношению ко всъмъ произведеніямъ перваго періода, которыя, простоявъ двадцать тридцать льть, кажутся золотистими, прекрасно исполненными, въ смыслъ прочности и красоты слоя краски. Можетъ быть, это мивніе вірніве относительно "Соборовь", исполненныхъ очень странной манерой. Но Мане и Ренуаръ придали своимъ произведеніямъ несомнънную прочность, они старъють, не теряя красоты, чистыя, не смышанныя краски не вдіяють другь на друга, и скрытое химическое разрушеніе происходить во всъхъ краскахъ одновременно, одинаково мъняя 📧 тона и не разрушая гармоніи, и произведенля Дегаза, очень и жимя по матеріалу, остаются такими же ясными, какъ въ періодъ ихь созданія, между тьмъ какъ картины академиковъ разрушаются, благодаря заключающемуся въ нихъ асфальту и умбрѣ. Мастера импресстонизма, кажущиеся на первый взглядъ импровизаторами, показали себя безукоризненными работниками и подарили живописи будущаго огромный выборъ новыхъ пріемовь: въ этомъ болье, чьмъ въ ихъ нео реализмъ, состоитъ ихъ главный вкладъ во французскую живопись.

Ихъ искусство не теряетъ своей прелести, потому что обладаетъ дарами всегда возбуждающими восторгъ: свободой, пылкостью, блескомъ, энергией, радостью творчества и страстью къ красивымъ освъщениямъ. Однимъ словомъ, это— самое большое движение въ живописи, которое видъла Франция со временъ Делакруа, и оно со

славой заканчиваеть XIX вікъ, открывая вікъ настоящий. Оно совершило великое діло, вернувь насъ къ настоящему національному пути гораздо болье, чімъ сділань это романтизмъ, къ которому примішалить иностративне элементы. Это ділотвительно живолить, которая могла чародиться только во Франци, и надо вернуться къ Васте, чтобъ получить то же впечатяться. Импресстонизмъ принесъ в срожления, кот раго трудна было ожидать, что обезпечиваеть ему негомпітиное право на благодарго ть наруда.

Импре почимъ слазаль сточь справленье вліяніе на иностранную живопись. Одинмъ изътиления живлисцевь, приближающих я по выследимь и исканомь кь импрес , низму, можно назвать въ Герман и Макта Либерм іна, который бліль главей борьбы реализма противы ремантическа: э и сими личе каго стиля Беклина и Штука и имь учениковь, былгро примединсь ко упадку, такъ же какъ и противъ жилкаго академизма Дюстель, рфткои школы и вкуга, посира маго выператоромъ. В футь Либерм на струппирендлось еще нь колисо х опись живопасцевы между прочимы, Гот прагы, Кнель и Карив Келиянсь Въ И рве: и Слетрице успіхи Таулоу, котерый сталь теперь следкомъ парожаниномь, не должны заслонять такихь серьозных в ху, жинксвы какъ Карль Ларсе нъ и Скреденты, кь ког римь при подвижден исдзени парка, колерить Дариксъ. Даия имбеть тедна представителя по по в художника Кропера. Бельт, в визты изга ХХ и заловечи св годно сотетики в дтвердила ов и живом савиним кв импро - ниму ван-Риссеворга, Эмиль Kniv i (a tale cap iv. Mane as cours necessari), Popierдень. Генти з . Егорергъ, Б. р-греть, Бит мань, Берттень, М. ррснь Ания Буль с пизили тЕ иле группу импре с пист въ рядомъ лъ рытореольные одмистретами, изка. Клавсе Мелтери, Аври де Гру, Джень Энеры и Вили III ч быстроснича по общихь прекь ху до счиковь часто при по сел я къ Ресу функты въ пулетилни му. Вь Изпари родемы в Зупанси, какрай не личены суж вы съ Мане, стат Дар де Ге и в стоги, увленнями техня си разділен — тон к., в С ріязі в Еструд, зу прізнови імпремення с м мо Так Итаная раз умерь а Солантина при зажал я ка ному ва ст ись в облика арганика век ажаха. В водини сочавато по вомнеть Дет са от ежде чёнь пероды кы свёт кому искусти Вы Am pant, тась же каль и вы Англи, во чие импрес ... Have Care moute western is a later Reading as Henry by you из ди пл и дъ сильными влянени Дего а и М не, во так я личв. 12. к. в Денесь, Аметандесь, Лемун и Геори вдоки глоктея Унтеромь, в грыл. не разатлия идел импре с ни товь, биль ихъ тов и ищемъ въ началь ихъ дъятельности. Сарджентъ, имъющ и

явное сходство съ Бенаромъ, большей виртуезъ, чувственный и стсящи одиноко. Мнопе молодые живописцы изъ Глазго, Еалтиморы или Лондона, какъ Люнель Вальденъ, Фризеке, Моррисъ, непосредственно вдожновляются импресстонизмомъ; это вліяніе замілно если не въ техникь, то въ новомъ чувствь отношени, вь своессравномъ размъщени въ рамъ содержания картины. На всъхъ этихъ людей продолжавлъ дійствовать отголоски французскаго движення, и мужно сказать, что другимъ странамъ принадлежитъ честь признанія этого искусства, дінствительно построеннымъ на отдаленныхъ нашональныхъ традицияха; эти страны украсили свои музей и колленци произведениями, отвергнутыми на годинь Ръ настоящее время во всемъ мірь, даже въ нідрахъ акадомін, чувствуются поспідстия этихъ новых в в в в и Салоны, изъ которых в сп прежнему изгнаны импрессіонисты, наведняю ся картинами, навѣянными импрессіонизмомь, но которымъ жюри уже не смъютъ отказать въ пріемѣ 1. Какь 🧲 современные художники ни относились къ импрессонизму, онъ всетаки не оставляеть ихъ въ поков, и даже тв, которые его не п. с.т. ь, принуждены съ нимъ считаться.

Итакъ, теперь можно разсматривать импресс энистическое движение виф полемики, безъ напразнихъ на алакъ и преувеличеннихъ похваль, разематривать какъ манифозтацію свободнаго изкусства, составляющую уже достояние истории, и изучать его безпристрастно, приміння обыкновенный критическій мет дъ, къ котор му прибьгають при изучения прежчить двожения вы живописи. Мы не имфли намърения дать здъсь полную и бозошибриную истерю вмиретсюнизма, но мы сочин бы себя болье чімь познагражденними за этотъ трудъ, предназначенний кь распротранению въздир кои публикь, егли бы пробудили въ неи интеретъ и симпата къ группф удинительныхы, по нашему мейнью, художниковы, и вы особенности если бы могли уничтожить въ глазамь читателя тъ сшибки, наемільки и не этлуженные упреки, к тореми, къ стязтічь, въ самен Франции находили удовольствое осыпать и креннихъ лядел, съ върой и любовью мечтавшихъ о чист и традици начествальнаго гешя и презираемыхь за это, какъ будто они въ припадкъ анагхическаго безумля возстали противь здраваго смысла, вкуса, мысли и свъта, составляющихъ въчную заслугу ихъ страны. Эта небольшая

¹⁾ Альфредь I лив с све ствов дох дляв № не, лецинков вы склоп у с ным в десклам. Дк няв, У несь Естина, Віднесь Інеста Гостта сы и с сле п с с денями резлима импресс висма, стма Стега Лецина в ство к да не сле в сме наити опредъленнаго направления между Шк е и и Мане, Гастонь Ла Галь Сыль ученикомъ Мане и удержаль его принципы вы св их в капти шкъ де коративныхъ видъніяхъ.

и несовершенная книга найдетъ себъ лучшее оправданіе въ намъреніи ея автора исправить эту продолжительную несправедливость простымъ изложеніемъ истины. Въ частностяхъ несправедливость эта уже была исправлена горячими поклонниками импрессіонизма, которые съ самаго начала не переставали отвъчать на нападки, расточаемыя по адресу Мане и его школы, и часто, по примъру Зола, обращали ихъ противъ самихъ нападавшихъ. Но импрессіонисты всегда составляли меньшинство въ сравненіи съ академическимъ міромъ, съ жюри, съ критикой и съ толпой профановъ, всегда примъшивающихся къ немногимъ знатокамъ. Девизъ, выбранный Мане шутя, но не безъ законной гордости, которую допускала его совъсть: Мапет ет теперь, передъ лицомъ національной исторіи, стать девизомъ этого замѣчательнаго движенія, иниціаторомъ котораго былъ Мане.



Vilenosovenechis cignin.

C. Countr.



ПРИЛОЖЕНІЯ.

Примъчанія и документы, относящіеся къ импрес-



Очень трудно установить библіографію и точный перечень произведеній импрессіонистовъ, точно такъ же какъ ихъ подробныя біографіи. Эти художники были долгое время неизвъстными, почти нимогда не появлялись въ Салонахъ и ютились только у торговцевъ картинами. Изъ этого вытекаетъ, что точный подсчетъ результатовъ работы этихъ художниковъ почти невозможенъ. Они и сами не могли бы сдълать этого относительно всъхъ первыхъ своихъ произведеній, которыя не имъли никакой рыночной цънности и разошлись по самой низкой цънъ по рукамъ любителей и по неизвъстнымъ магазинамъ. Что касается ихъ личной жизни, то кажется, будто они сами о ней нисколько не заботятся; на предложенные имъ вопросы они отвъчаютъ, что не могутъ сообщить ничего, кромъ времени своего рожденія. По большей части у нихъ не было учителей, они не посъщали мастерскихъ, писали у себя дома, въ различныхъ углахъ Франціи.

Но въ одинъ прекрасный день то, что еще наканунъ считали смъшнымъ, стали искать и хвалить: художники сдълались богатыми, не понимая сами, почему. Всъ они, кромъ Мане, жизнь котораго богата событіями, вели уединенную, скромную жизнь, вдали отъ мірской сутолоки. Они были равнодушны къ тому шуму, которын поднимался вокругъ ихъ именъ и не имъли особеннаго вкуса къ быстрому успѣху. Правительство игнорировало ихъ; за исключеніемъ Мане, получившаго орденъ Почетнаго Легіона по иниціативъ министра Антонина Пруста за два года до смерти, и Ренуара, нъсколько лѣтъ тому назадъ получившаго ту же награду, неизвѣстно почему, послъ цълой жизни полнои труда, никто не былъ награждень орденомъ. Впрочемъ, было бы почти смѣшно дать его теперь людямъ подобнымъ Дегазу или Моне, извъстнымъ всему міру, представленнымъ въ самыхъ богатыхъ коллекціяхъ на ряду съ самыми великими мастерами, и произведения которыхъ достигли внушительной цѣны. Они представляють собой любопытный и инте резный примъръ художниковъ, которые безъ всякои поддержки оффиціальныхъ учрежденій, только благодаря содъйствію частныхъ лицъ достигли богатства и славы. Все вышеизложенное, а также какое-то равнодушіе, какое-то умышленное удаленіе этихъ художниковъ отъ всего, что не касается живописи, ограничиваетъ роль критиковъ и становится имъ на пути при изученіи этихъ исключительныхъ личностей.

Такимъ образомъ, собранныя здѣсь замѣтки имѣютъ лишь цѣнность общаго указанія и, самое большее, устанавливаютъ попытку предварительной классификаціи, какъ рамку для дальнѣишихъ поисковъ.

Галлереи и коллекціи, въ которыхъ заключаются самыя значительныя произведенія импрессіонистовъ. Прежде всего слъдуетъ назвать коллекцію Дюрана-Рюэля, частное собраніе, сдъланное Дюраномъ-Рюэлемъ, который вътечение тридцати лътъ былъ такъ сказать, главнымъ казначеемъ импрессіонистовъ и удержалъ значительное число прекрасныхъ образцовъ ихъ произведеній,---Коллекція Манзи, особенно интересная насколькими работами Дегаза. -- Коллекція Камондо (Дегазъ) и Белліо. -- Коллекція Теодора Дюре (особенно Мане). - Тъмъ же интересна коллекція Фора (великаго лирическаго трагика); объ эти коллекціи проданы въ теченіе последнихъ летъ. Коллекція Жака Бланша. — Коллекція, завъщанная женой Евгенія Мане (Бертой Моризо) своей дочери, г-жъ Руаръ (Мане, Дегазъ, Ренуаръ). - Коллекція Анри Руара (Дегазъ и особенно Ренуаръ). - Въ Америкъ находятся многочисленныя частныя коллекціи, снаданія о которыхъ можно получить въ кни гахъ торговаго дома Дюрана - Рюэля, который сдълалъ себъ специальность по сбыту произведеній этихъ художниковъ и организоваль почти всъ ихъ выставки. Помъщеніе Дюрана Рюэля и сейчасъ остается мъстомъ, гдъ лучще всего можно увидъть произведенія импрессіонистовъ.

Музеи.— Въ Дрезденъ, въ Берлинъ, произведение Мане и Дегаза. Въ Парижъ, съ принятиемъ завъщания Кальеботта проникли въ Люксембургский музей: семь Дегазовъ (пастели); нъсколько Ренуаровъ, между прочимъ садъ "Moulin de la Galette", "Качели", "Нагая женщина"; нъсколько Моне, между прочими "Станция Сенъ-Лазаръ", "Завтракъ", "Синяя столовая", "Тюльери", "Аржантейль", "Скалы Бель-Иль", "Ветейль въ снъжную погоду", "Иней"; Сезанна, три пейзажа; Писарро, нъсколько пейзажей; Мане, "Балконъ", въ которомъ находится портреть г-жи Моризо, его же "Женщина въ черномъ платьъ съ въеромъ", не считая "Олимпи", предложенной отдъльно; Сислея, нъсколько пейзажей; Берты Моризо, "Молодая дъвушка на балу", купленная отдъльно.

Выставни. - Здѣсь почти ничего нельзя сказать. Мане всю свою жизнь представлялъ свои призведенія въ Салоны, его то допускали, то не принимали; онъ даже получилъ вторую медаль! Моне въ салонъ не выставлялъ съ 1867 года. Остальные, за исключениемъ Писарро, въ своихъ дебютахъ, показывались только на частныхъ выставкахъ, самая знаменитая изъ которыхъ была выставка на улицъ Ле-Пелетье въ 1875 году. Затъмъ, у Буссо и Валадона, Жоржа Пти, Дюрана-Рюэля. Выставка Клода Моне въ сообществъ съ Огюстомъ Роденомъ была значительнымъ художественнымъ событіемъ. На всемірной выставкъ 1889 года для произведеній Мане было отведено почетное мъсто; на выставкъ 1900 года двъ залы были посвящены самымъ лучшимъ импрессіонистамъ, по иниціативъ преданнаго имъ Рожера Маркса, ученика и достойнаго наслъдника идей Кастаньяри. Передають, будто одинъ изъ членовъ Института, сопровождая иностранныхъ посътителей въ этихъ залахъ, имълъ неприличіе воскликнуть: "Проходите, господа, тутъ позоръ французскаго искусства". Здѣсь находились: "Ложа" Ренуара и восхитительная "Мысль", "Ex-Voto" Альфонса Легро, "Уголъ стола" Фантенъ-Латура, перворазрядные Писарро, портреты и садовыя сцены Мане, лучшие Сислеи, нъсколько значительныхъ Дегазовъ, а недалеко отъ этихъ залъ находилось нѣсколько лучезарныхъ Монтичелли, которые логично было бы соединить съ ними. Въ цъломъ объ эти залы произвели глубокое впечатлѣніе и рѣшительно отмѣтили вступление импрессионистическаго движенія въ исторію французскаго искусства.

Библіографія. Намъ приходится совершенно отказаться отъ ея составленія. Со времени дебюта Мане въ Салонахъ пришлось бы наводить справки во всѣхъ французскихъ журналахъ вплоть до нашихъ днеи. Количество статей, вызванныхъ импрессіонизмомъ безконечно, какъ со стороны его ярыхъ противниковъ, такъ и со стороны его поклонниковъ. Надо запомнить мнѣнія Бодлера, де-Бюрти, Ф. де-Шенневьера, А. де-Калонна. Горячая дружба Зола къ Мане выразилась въ его статьяхъ и въ брошюрѣ, которую теперь нельзя найти.

Изъ ближаишихъ къ намъ трудовъ можно упомянуть по поводу Мане томъ Эдмонда Базира подъ заглавіемъ "Мане" (Кантенъ, 1884), трудъ, написанный безъ всякихъ претензій, но съ большой освъдомленностью; а также недавно вышедшую книгу Теодора Дюре (Флури 1902) имѣющую серьезное значеніе, написанную большимъ знатокомъ искусства, который былъ близко знакомъ съ художникомъ и любилъ его. Что касается другихъ импресстонистовъ, то.

какъ мы уже говорили, не существуетъ ни одной книги о нихъ, кромъ труда Жоржа Леконта, "Импрессіонистическое искусство", изданнаго въ ограниченномъ количествъ у Дюрана-Рюэля 1). Въ критическомъ сборникъ Гюисманса, подъ названиемъ "Нъкоторые", мы находимъ серьезное изучение произведений Дегаза (Трессъ и Стокъ). Густавъ Жеффруа въ третьемъ томъ "Артистической жизни" собралъ свои основательныя наблюденія надъ искусствомъ, о которомъ онъ съ самого начала своей дъятельности говорилъ со знаніемъ и краснорѣчіемъ. Октавъ Мирбо защищалъ во многихъ хроникахъ импрессіонизмъ вообще и въ особенности Моне. Рожеръ Марксъ поддерживалъ его въ печати и въ оффиціальномъ мірѣ изящныхъ искусствъ. Жюль Контъ съ 1883 года защищалъ Ренуара и Моне въ "Нацюналь ". Францъ Журденъ, Раймондъ Буйе, Армандъ Дайо, Тьебо-Сиссонъ, Габріэль Мурей точно также хвалили это искусство, которому Арсенъ Александръ часто посвящалъ очень интересныя замътки. Вольфъ политично поддерживалъ Мане, въ сущности не понимая его. Можно пожальть, что Поль Манцъ и такой выдающійся, ученый какъ Эженъ Мюнцъ не поняли красоты стремленій импрессіонистовъ. Страница, написанная Клемансо, посвященная Моне, въ журмалъ "La Justice" (по поводу выставки Моне и Родена) прекрасна и доказываетъ въ авторъ глубокое понимание современнаго искусства Феликсъ Фенеонъ въ маленькой книжкъ, которую въ данное время нельзя наити, "Импрессинисты въ 1886 году" прекрасно резюмируетъ пуантиллизмъ. Посмертный сборникъ произведеній Лафорга (Mercure de France) представляеть серию замътокъ и изспъдование хроматизма, написанныхъ въ 1884 году и показывающихъ, какимъ проницательнымъ критикомъ былъ уже въ то время этоть необыкновенный молодой человькъ; эти замътки останутся образцомъ проницательнаго анализа этой живописи.

Иностранная критика точно также занималась импрессіонизмомъ и посвятила ему много статей. Недавно въ Германіи Мейеръ-Грсфе и Рихардъ Мутеръ опубликовали труды на эту тему. Для памяти мы упомянемъ еще о маленькомъ иллюстрированномъ томѣ, первомъ несовершенномъ переводѣ настоящей книги, изданномъ авторомъ ея въ Лондонѣ (Декуортъ и К) въ мартѣ 1903 г,

Портреты импрессіонистовъ. — Портреты Мане, помѣщенные Фантеномъ-Латуромъ въ его картинахъ-группахъ: "Прославление Делакруа" и "Прославление Мане". Кромѣ того имъ же написанный

¹⁾ Эт тъ трудъ весь распроданъ, такъ же какъ и т лько что появившаяся книга Дюре.

отдъльный портретъ Мане, часто воспроизводимый. Портретъ Мане съ самаго себя.

Гравюры Бракмонда, Дебутена и Герарда.

Портретъ Сислея, работы Ренуара.

Портретъ Моне, тоже Ренуара.

Портретъ Моне, въ картинъ, написанной Фантеномъ-Латуромъ "въ честь Мане".

Портретъ Ренуара, Фантена-Латура, въ той же картинъ.

Портретъ Сезанна, написанный Ренуаромъ.

Пертреты г-жи Моризо, исполненные Мане въ "Балконъ" и въ картинъ подъ названіемъ "Отдыхъ", офортъ Дебутена.

Портретъ г-жи Моризо, написанный ею самой.

Портретъ Евы Гонзалесъ, работы Мане.

Портретъ Сезанна, писанный имъ самимъ.

Картины Мане вызывали многочисленныя карикатуры, въ сущности малоинтересныя.

Приблизительный перечень произведеній Мане. — Онъ единственный, довольно точный перечень произведеній котораго можно составить, потому что онъ нѣсколько разъ дѣлалъ ретроспективныя выставки своихъ работъ съ подробными каталогами и точными за главіями. Эта задача несравненно труднѣе въ отношеніи его друзеи, которые показывали сразу только произведенія одного года, съ расплывчатыми названіями какъ "пейзажъ" или "этюдъ". Въ теченіе жизни Мане мы находимъ слѣдующія собранія его произведеній:

Выставка улицы Альмы 1867 года: пятьдесятъ номеровъ, заключающихъ всъ прежнія произведенія.

"Завтракъ въ травъ", "Олимпія", "Испанскій пъвецъ", "Ребенокъ со шпагой", "Мертвый человъкъ", "Поруганный Христосъ", "Христосъ съ ангелами", "Г-нъ и г-жа Мане", "Цыгане", "Старый музыкантъ", "Флейтистъ", "М-те В... въ костюмъ еspado", "Молодой человъкъ въ костюмъ тајо", "Г-жа М...", "Молодая дама", "Матадоръ", "Лола изъ Валенцій", "Г-жа Б...", "Монахъ на молитвъ", "Бой Керзажа и Алабамы", "Мальчишка", "Музыка въ Тюльери", "Скачки въ Булонскомъ лъсу", "Гитаристка", "Чтецъ", "Испанскій балетъ", "Абсентистъ", "Застигнутая нимфа", "Философъ", "Ваза съ цвътами", "Пароходъ", "Лежащая молодая испанка", "Завтракъ", "Фрукты", "Рыба", "Дама у окна", "Спокойное море", "Корзина съ фруктами", "Болонка", портретъ "Захарія Астрюка", "Студенты Саламанки", "Рыболовная лодка", "Этюды головъ", "Фрукты", "Кроликъ", "Ку-

рильщикъ", "Пейзажъ". Три копіи: "Святая Дѣва съ кроликомъ", "портретъ Тинторетто", "Маленькіе всадники". Три офорта: "Цыгане", "портретъ Филиппа IV-го", "Маленькіе всадники".

Послъ этой выставки находились въ Салонахъ:

"Молодая женщина" и портретъ "Зола" (1868).

"Балконъ" и "Завтракъ" (1869).

"Урокъ музыки" и портретъ "Евы Гонзалесъ" (1870).

"Садъ", "Ласточки", "Кафэ-концертъ", нъсколько номеровъ "Мертвой натуры", съ 1870—1872 г.

"За кружкой пива", "Отдыхъ", портретъ "Берты Моризо" (1873).

"Желъзная дорога", "Полишинель" (1874).

"Аржантейль" (1875).

"Бълье" и "Марселинъ Дебутенъ" (1876).

"Форъ въ Гамлетъ" и "Нана" (1877).

"Оранжерея", "На лодкъ", портретъ "Жоржа Моора" (1879).

"Рошфоръ", "Пертюизе" (1881).

"Прилавокъ въ Фоли-Бержеръ", "Весна", "Осень" (1882).

Рисунки для "Кошекъ", Шанфлери, для "Ворона", Эдгара По, для "Рѣки", Шарля Кроса, портретъ "Курбе". Много варгантовъ или повторений въ офортъ нъкоторыхъ картинь или копій съ Веласкеза. Оригинальныя композиціи: "Женщина въ мантильъ", "Силенціумъ въ Прадо", "Комическій актеръ", "Выздоравливающая", "Одалиски", "Продавщица свъчей" и т. д. Шестъ литографій: "Скачки", "Мальчишка", "Кафэ", "Кошки на крышъ", "Гражданская воина", портретъ, еще нъсколько набросковъ для нотныхъ покрышекъ.

Миніатюры, Немного керамики. Много зам'єтокъ и портретовъ пастелью, изъ нихъ "Г-жа Мадленъ Лемеръ", "Зола", "Леви", "Гильеме", "Марія Коломбье", "Мери-Лауренъ", "Вальтеса де-ла-Бинь, "Моро", "Мооръ", "Константинъ Гизъ".

Портреты масляной краской "Г-жа де-Вилларъ", "Эмилія Амбръ", "Ева Гонзалесъ", "Моризо", "Мане", "Зола", "Рувьеръ", "Клемансо", "Вольфъ", "Прустъ", "Форъ", "Дебутенъ", "Малларме", "Пертюизе", "Рошфоръ", "Астрюкъ".

Гравированные портреты: "Бодлеръ", "Курбе", "Нина Вилларъ". Къ этому внушительному списку надо прибавить много этюдовъ, мертвой натуры и т. д., которые не были выставлены.

Приблизительный списокъ произведеній Дегаза, Мы можемъ привести лишь нѣсколько заглавій. Дегазъ не выставляль въ Салонахъ, онъ не продаль всѣхъ своихъ произведеніи и хранитъ многія изъ нихъ у себя, что дѣлаетъ невозможнымъ поручиться за вѣрность и полноту списка.

Копін итальянцевъ.

Этюды головъ.

"Хлопчатобумажный магазинъ въ Новомъ Орлеанъ".

"Старая нищая".

Серія сценъ скачекъ.

Серія изъ жизни танцовщицъ:

"Танцовщица-эвѣзда", пастель (Люксембургскій музей).

"Греческій танецъ", пастель.

"Репетиція балета на сценъ".

Многочисленныя варіаціи репетицій балета въ учебныхъ залахъ.

Варгаціи (рисунки и пастели) на "Танцовщицу, завязывающую свои башмакъ (одна изъ нихъ въ Люксембургскомъ музеѣ).

"Ожиданіе", пастель.

"Танцовщица у фотографа".

"Конецъ балета".

"Танцовщицы и ихъ матери".

"Розовая танцовщица".

"Эскизъ танцовщицы", пастель (Люксембургскій музей)

"Разговоръ", пастель.

"Въ музев".

"Семья" (площадь ла-Конкордъ).

Серія прачекъ.

Серія женщинъ за туалетомъ, пастели и масляныя картины въ большомъ количествъ (одна миніатюрная въ Люксембургскомъ музеъ).

"La Bouderie".

"Портретъ гимнастерки".

"Статисты", пастель (Люксембургскій музей).

"К грэ на бульваръ Монмартръ", пастель (Люксембургскій музей). Серія пеизажей пастелью.

Приблизительный списокъ произведеній Клода Моне

Серія тополей

Серія тополей на берегу Эпты.

Серія соборовъ (Руанъ).

Серія залива Жуана.

Серія скалъ Бель-Иль.

Серія пруда съ ненюфарами.

Серія уголковъ рѣки.

Многочисленные этюды утесовъ въ Этрета.

Многочисленные этюды въ Живерни, Д.еппъ, Пурвиллъ, Варанжевиллъ, Аржантейлъ, Ветейлъ.

Этюды береговъ Темзы.

Серія норвежскихъ горъ: "Иней". "Тюльери". "Синій intérieur". "Станція Сенъ-Лазаръ". Люксембургскій музей. "Бель-Иль". "Ветайль въ снъгу". "Завтракъ" (plein-air). "Гонка судовъ въ Аржантейлъ". Цвъты, мертвая натура, фазаны. "Дама въ зеленомъ платъв" (портретъ г-жи М...). Нъсколько портретовъ. "Повара". "Завтракъ" (въ комнатъ). "Вечеръ при лампъ". Приблизительный списокъ произведеній Ренуара. "Качели". "Moulin de la Galette". Люксембургскій мужей. "Нагая женщина". "За роялемъ". "Читающая женщина". "Купалыцицы" (коллекція Жака Вланша) Нъсколько декоративныхъ панно "Первый шагь". "Ложа". "Ложа" (варіанть). Многочисленныя серіи купальщицъ. "Цвъточница". "Гулякщая молодая дъвушка". "Спящая молодая дввушка". "Завтракъ лодочниковъ". "Аржантейль". "Ферма". "Неровная дорога". "Прачка". Многочисленные портреты молодыхъ дъвушекъ. "Жанна Самари въ вечернемъ платьъ" (гобрание Морозова въ Москвы). "Жанна Самари" (бюстъ). "Источникъ". Многочисленные этюлы пътей.

"Танцы", —четыре большихъ панно.

"Teppaca".

Многочисленные пейзажи Венеціи, предмѣстій Парижа, окрестностей Грассы, Каннъ, Каньи.

"Конецъ завтрака".

"Зонтики".

Портретъ Сислея.

Портретъ Моне.

Портретъ г-жи Моризо и ея дочери.

"Молодая женщина на берегу моря".

"Арабскія женщины".

Матери и дъти (длинный рядъ мотивовъ).

Многочисленные маленькіе этюды нагого тыла пастелью. V.UZ

Цваты (многочисленные этюды).

"Семья художника.

"Мысль".

"Чай".

"Оранжерея".

Различные портреты.

Произведенія Писарро.

Серія Руана (площадь рынка, Сена, многочисленные этюды). Очень много сценъ изъ сельской жизни, написанныхъ въ Эраньи и въ Жизоръ!

Серія Лондона.

Серія этюдовъ парижскихъ бульваровъ (бульваръ Монмартръ, улица Оперы).

Въера, украшенные мотивами изъ крестьянской жизни.

Неопредалимое количество пейзажей, то въ класическомъ стилъ и съ классической техникой, то исполненные пуантиллистической манерой (насколько изъ нихъ въ Люксембургскомъ музев).

Произведенія Сислея.

Многочисленные пейзажи Иль-де-Франса и въ особенности мъстечка Море, эффекты снъга, солнца, струящейся ключевой воды. этюды садовъ (насколько пейзажей въ Люксембургскомъ музев).

Произведенія Берты Моризо (жены Евгенія Мане).

"Молодая женщина на балу" (Люксембургскій музей). Многочисленныя женскія фигуры, портреты. Около трехсотъ маленькихъ акварелей: мотивы лъса и марины съ фигурами, написанныя въ Діеппъ, въ Ниццъ, въ окрестностяхъ Парижа.

Собственный портретъ.

Произведенія миссъ Мери Кессетъ.

"Ложа".

Многочисленные этюды матерей и дътей.

"Материнство" (10 раскрашенныхъ эстамповъ, изданіе распродано). Многочисленныя сцены морскихъ береговъ и садовъ.

Произведенія Поля Сезанна.

"Mardi-gras". Портреты, въ числъ которыхъ его собственный. Многочисленные пейзажи (два изъ нихъ въ Люксембургскомъ музеъ). Мертвая натура.

Произведенія Гюстава Кальеботта.

"Строгальщики паркета" (Люксембургскій музей). Многочисленная мертвая натура, пейзажи, портреты, цвъты.

Замътка по поводу нео-импрессіонистовъ.

Относительно нео-импрессіонистовъ слѣдуетъ прибавить слѣдующія замѣчанія, дополняющія нашъ черезчуръ краткій списокъ.

Жоржъ Сейра. Картина; "La grande Jatte", многочисленные пейзажи и рисунки нагихъ фигуръ.

Поль Синьякъ. — "Золотой въкъ", декоративное панно. Портреты. Многочисленныя марины въ Голландіи и въ Сентъ-Тропезъ.

Морисъ Денисъ. — Многочисленныя картины декоративнаго и религіознаго характера. Картина, написанная "въ честь Сезанна", сгруппировывающая портреты главныхъ нео-импрессіонистовъ: Вюиллара, Дениса, Боннара, Русселя, Серюзье, Одилона Редона. Живопись церкви Везине.

Эдуардъ Вюилларъ. - Многочисленные маленькіе interieur'ы.

Пьеръ Боннаръ.—Многочисленныя маленькія декоративныя картины, объявленія, рисунки къ Верлену и т. д.

Поль Рансонъ. -- Декоративныя панно и ковры.

Поль Гогенъ.—Серія пейзажей Бретани, серія пейзажей Таити. Різьба по дереву, литографіи.

Феликсъ Валлоттонъ.—Картины, различные рисунки (портреты). Анри Море, Альбертъ Андре, Жоржъ д'Эспанья, Максимъ Мофра, Поль Воглеръ.—Пейзажи Бретани, Парижа и Юга и т. д.

Винцентъ ванъ-Гогъ.—Парижскіе и южные пейзажи, цвѣты, портреты.

Арманъ Гильоменъ. — Пейзажъ (Парижъ и его предмъстья). Максимильянъ Люсъ. — Парижскіе пейзажи, простонародные interieur ы.

Ангранъ. - Рисунки и пейзажи.

Анри Эдмондъ Кроссъ. Провансальскіе пейзажи.

Луи Анкетенъ. — "Женщина за туалетомъ", сцены скачекъ, пейзажи Ветейля, многочисленные портреты (Бернаръ Лазаръ, Эдуардъ-Дюжарденъ, Камиллъ Моклеръ, П. и В. Маргериттъ, Жемье, Жанвье, г-жа Дюжарденъ, Зо д'Акса); занавъсъ для сцены "Theâtre Libre"; декораціи, многочисленныя нагія фигуры, многочисленныя сангвины, рисунки, литографіи.

Тео-ванъ-Риссельбергъ. — Бельгійскія и провансальскія марины. Многочисленные портреты: Эмиль Верхарнъ, Андре Жидъ, г-жа ванъ-Риссельбергъ, Поль Синьякъ, Феликсъ ле-Дантекъ, Вьеле-Гриффенъ, Эженъ Демольдеръ. Афиши. Пастели, нагія фигуры и цвѣты; большое декоративное панно "Купальщицы": многочисленные офорты Бретани, Голландіи, Италіи.

Анри де-Тулузъ-Лотрекъ. — Многочисленныя сцены кафэ-концертовъ, внутренность пивныхъ и фигуры публичныхъ дъвушекъ (пастели и масляные этюды): литографическій альбомъ къ Иветтъ Жильберъ, многочисленные портреты пъвицъ музыкальныхъ залъ; нъсколько значительныхъ афишъ.

Произведенія нео-импрессіонистовъ находились и теперь ихъ можно видъть: въ магазинахъ Танги (улица Клозель) и Ле-Баркъ де-Буттевиль (улица Ле-Пелетье), оба умерли; на выставкахъ. "Независимыхъ" (въ Парижъ) и "Свободной эстетики" (Брюссель); въ галлереяхъ Воллара, Гесселя, Молина, Дюрана-Рюэля (Парижъ) 1).

¹⁾ Въ Москвъ картины импрессіонистовъ находятся въ нѣсколькихъ частныхъ коллекціяхъ. Лучшая изъ нихъ—собраніе С. И. Щукина. Въ этомъ собраніи превосходно представлены Клодъ Моне и Дегазъ, есть Ренуаръ, Писарро. Сезаннъ. Есть въ галлерев и нео-импрессіонисты, изъ которыхъ лучше всѣхъ представленъ Гогенъ (Ред.).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	писловіе	I
1,	Насколько словъ по поводу предмета этого труда. — Предшественники	
	импрессіонизма. — Начало этого движенія. — Происхожденіе его названія.	5
II.	Теорія импрессіонистовъ: разложеніе тона, дополнительные цвъта,	
	изученіе воздуха. — Взгляды импрессіонистовъ на жанръ, характеръ и	
	красоту, современный стиль	17
III.	Эдуардъ Мане и его дъятельность	29
	Клодъ Моне и его дъятельность	45
	Эдгаръ Дегазъ и его дъятельность	55
	Огюстъ Ренуаръ и его дъятельность	71
VII.	Второстепенные художники импрессіонизма: Камиллъ Писарро, Аль-	
	фредъ Сислей, Поль Сезаннъ, Берта Моризо, миссъ Мери Кессеттъ,	
	Густавъ Кальеботтъ, Альбертъ Лебуръ, Эженъ Буденъ	97
VIII.	Современные иллюстраторы, связанные съ импрессіонизмомъ: Раффаэлли,	
	Анри Тулузъ-Лотрекъ, Ж. Л. Форенъ, Жюль Шере, Стейнленъ, Луи	100
		109
IA,	Нео-импрессіонизмъ и теорія пуантиллизма: Жоржъ Сейра, Поль Си-	1
	ньякъ, Морисъ Денисъ, Тео ванъ-Риссельбергъ, Пьеръ Боннаръ, Эдуардъ	123
v	Вюилларъ, Поль Гогенъ, Луи Анкетенъ	140
A	вліяніе за границей; его місто въ исторіи французскаго испусства	135
при	an an and man a sail and an annual and an annual and an annual and an	145
	Галлерен, коллекцін, музен, гдъ находятся болье значительныя произве-	148
	денія импрессіонистовъ; выставки, на которыхъ они фигурировали.	149
	management of the second of th	150
		151
	IIpholinantelianan lieperena liponaaegenin nalipeeelonnetoaa	101
Пер	речень помъщенныхъ въ книгь репродукцій съ картинт	b.
	Фантенъ-Латуръ. Портретъ Эдуарда Мане фронтисписъ	
	The Mana Control of the Control	
	Э. Мане. Завтранъ на травъ	8
	Э. Мане. Олимпія. Лувръ	9
	Э. Мане. Олимпія. Лувръ	9
	 Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей 	9 16 17
	Э. Мане. За кружкой пива	9 16 17 24
	Э. Мане. Олимпія. Лувръ	9 16 17 24 25
1	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля З. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32
X	Э. Мане. Олимпія. Лувръ	9 16 17 24 25 32 33
Y,	Э. Мане. Олимпія. Лувръ	9 16 17 24 25 32 33 40
Y	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеллерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей	9 16 17 24 25 32 33 40 41
Y	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора	9 16 17 24 25 32 33 40
'Y	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеллерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48
, t	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49
, t	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56
, t	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Валконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижѣ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркѣ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Церковь въ Ветейлѣ, Люксембургскій музей	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57
, t	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Валконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Вегдетев. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижѣ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркѣ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Церковь въ Ветейлѣ, Люксембургскій музей К. Моне. Темза въ Лондонѣ. Собр. Фора	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Вегдетев. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-юркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Пемза въ Пондонъ Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Вегдетез. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижъ Весна. Собр. Фора въ Парижъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Церковь въ Ветейлъ, Люксембургскій музей К. Моне. Темза въ Лондонъ, Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ, Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Вегдетез. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Фора въ Парижъ Весна. Собр. Фора въ Парижъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Церковь въ Ветейлъ, Люксембургскій музей К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ, Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ, Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраміе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижѣ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркѣ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Темза въ Лондонъ, Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Терраса О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижѣ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркѣ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзамъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Перковъ въ Ветейлъ. Люксембургскій музей К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Терраса О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ К. Писарро. Avenue de l'Opéra	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89 96
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Вегдетев. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ Э. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзамъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Люжа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Терраса О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ К. Писарро. Ауепце de l'Opéra А. Сислей. Снъгъ. Собр. Дюрана Рюэля	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89 96
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ В. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Шукина К. Моне. "La Grenouillère". Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Урокъ танцевъ. Собр. Руара въ Парижъ Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Пожа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ Писарро. Аvenue de l'Opéra А. Сислей. Сиътъ. Собр. Дюрана Рюэля П. Сезаннъ. Цвъты и фрукты	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89 96 105 113
, T	Э. Мане. Олимпія. Лувръ Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижѣ 9. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-Іоркъ К. Моне. Завтракъ, Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Церковь въ Ветейлъ. Люксембургскій музей К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Люжа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Терраса О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ К. Писарро. Ачепие de 1'Оре́га А. Сислей. Сиъгъ. Собр. Дюрана Рюэля П. Сезаннъ. Цвъты и фрукты Берта Моризо. На балу	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89 96 105 113 121
'Y	Э. Мане. Олимпія. Луврь Э. Мане. За кружкой пива Э. Мане. Балконъ. Люксембургскій музей Э. Мане. Нама. Собраніе Дюрана-Рюэля Э. Мане. Баръ въ Folies-Bergères. Собр. Пеплерина Э. Мане. Портретъ г-жи Ниттисъ. Собр. Дюрана-Рюэля Э. Мане. Весна. Собр. Фора въ Парижъ В. Мане. Отдыхъ. Собр. Вандербильта въ Нью-lоркъ К. Моне. Завтракъ. Люксембургскій музей К. Моне. Стогъ. Собр. Фора К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Пейзажъ. Собр. С. И. Щукина К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Портикъ Руанскаго собора. Собр. Дюрана-Рюэля К. Моне. Темза въ Лондонъ. Собр. Фора Э. Дегазъ. Балерины Э. Дегазъ. Женщина за туалетомъ О. Ренуаръ. Ложа. Собр. Дюрана-Рюэля О. Ренуаръ. Женщина за туалетомъ К. Писарро. Ачепце въ Собр. Дюрана-Рюэля П. Сезаннъ. Цвъты и фрукты Берта Моризо. На балу Миссъ Мери Кессеттъ. Матъ и дитя. Собр. Лауренса, Нью-lоркъ	9 16 17 24 25 32 33 40 41 48 49 56 57 64 65 72 73 80 81 88 89 96 105 113

Biodoreka Jia 118 Bastpanisoensol sucreea Sideleron